معجم ممدوح الألسنى

للحقول السياقية والمقامية

بحوث ميدانية تداولية

فى التلوث السمعى

الدكتور

ممدوح عبد الرحمن

رئيس قسم النحو والصرف والعروض

كلية دار العلوم – جامعة المنيا


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

معجم ممدوح الألسنى

للحقول السياقية والمقامية

بحوث ميدانية تداولية

فى التلوث السمعى

الدكتور

ممدوح عبد الرحمن

رئيس قسم النحو والصرف والعروض

كلية دار العلوم - جامعة المنيا

إهـــداء

إلـــى معلمتي الأصيلة السيدة / جليلة حسنين منصور التي علمتني أبجديات الحياة والمعرفة،وشمعتي التي تضئ لي السبيل بعد أن أظلمت عيناي وشراعي الذي يشق لي الأجواء بعد أن ضاق الزحام بمنكبيّ ، وكهفي الذي أخفـــي فيه ضعفي عن أعين الناس ، وساعدي وعوني يوم لم ينفعني جهدي واجتهادي ، وصديقتي بعد أن دفنت أصحابي في التراب ومركبي الذي يقلني بعد أن ضاق الطريق بقدميّ

فعدت كذي رجلين ، رجل صحيحة

ورجل رمي فيها الزمان فَشُلَّت

وكنت كذات الظلع لما تحاملت

علي ظلعها بعد العثار استقلت

تقديم

هذه ثلاثة بحوث تدور حول محورين الأول : هو تشكل معجم من السياقات والمقامات اللغوية الاجتماعية الذى يضم مجموعة من الوحدات اللغوية تشكل فيه الوحدة اللغوية الواحدة مقاماً اجتماعيا كاملاً دالاً على استعمال خاص للغة وصل إلى حد المجازية المفرطة أو المتطرفة بعداً عما هو مألوف فى استعمال النسق الفصيح أو مجازه والمحور الثانى : هو اتصال استعمالات هذا المعجم بقضية التلوث السمعى التى حرصت كل الحرص على أن أرصدها فى أجمل المدن وأعز الأحياء قرباً إلى نفسى وحباً إلى قلبى وهى مدنية الإسكندرية وحى كرموز العريق الذى يرتبط بقدم مدينة الإسكندرية من قبل قدوم الإسكندر الأكبر إليها.

لقد أنفقت فى هذه البحوث دهراً هو عمرى وزمن إقامتى فى حى كرموز ومدينة الإسكندرية فهذه الاستعمالات التى شكلت مادة هذا المعجم لم ترصد فى يوم وليلة أو شهر أو عام أو عشرة أعوام بل سمعتها منذ طفولتى وظللت أتابع تطورها وانحراف بنيتها ودلالتها إلى يومنا هذا وبعد أن تأثرت هذه الاستعمالات بما وفد على الحى والمدينة من أبناء محافظات مصر من الوجهين البحرى والقبلى وما طرأ على المجتمع من تغيير وحضارة نتيجة التطور التكنولوجى وما تقدمه وسائل الإعلام المسموعة والمرئية من أعمال ثقافية واجتماعية وفنية وترفيهية وما توفر لدى المجتمع من وسائل خاصة كالفيديو وشرائط الكاسيت وشبكات الأنترنت ولقد شغلنى أمر لغة هذا الحى وهذه المدينة عما سواهما لأنهما احتضنانى صغيراً وأحبنى أهلهما كما أحببتهم بالرغم من إقامتى ببعض المدن الأخرى العربية والأوربية مثل بيروت والرياض ودمشق واللاذقية وبغداد وميناء بيريه اليونانى والبندقية الإيطالية ومارسيليا الفرنسية وبالرغم من إمكانية إقامة دراسات ميدانية حول استعمالات أهل هذه المدن بلغتها.

وربما اتجهت عنايتى للهجة كرموز السكندرية لعمق المعرفة بأمر الاستعمال اللغوى ودلالته وعناصر السياق ولارتباط اللهجة بالنسق الفصيح وإمكانية رصد الفروق الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية بينهما للمكانة التى احتفظ بها لأهل الحى والمدينة فى صدرى ورغبتى فى أن أتقدم عملاً نافعاً لمن أحببتهم وأحبونى وأن ألقى مزيداً من الضوء على ألوان من الخلل اللغوى تعكس ألواناً من الخلل الاجتماعى فى البيئة التى أنبتتنى وخرجت من طينها وأتمنى لها أن تتخلص من الخللين برعاية المسئولين عن إصلاح هذا الخلل كالمسئولين عن المجلس الشعبى المحلى للحى والمدينة وأعضاء مجلس الشعب والشورى ومحافظ المدينة اللواء عبد السلام المحجوب الذى أثنى عليه ثناءاً عاطراً لما يقوم به من مجهود فى تجميل المدينة وإعادتها إلى سابق عهدها عروساً للبحر الأبيض المتوسط وآمل أن تتجه عنايته إلى حى كرموز على ضوء ما وصفه هذا البحث من لغه تعكس أحوالاً اجتماعية تستحق النظر.

إن اللغة نشاط اجتماعى من حيث إنها استجابة ضرورية لحاجة الاتصال بين الناس جميعاً ولهذا السبب يتصل علم اللغة اتصالاً شديداً بالعلوم الاجتماعية، وقد أصبحت بعض بحوثه تدرس فى علم الاجتماع ، فنشأ لذلك فرع منه يسمى «علم الاجتماع اللغوى» يحاول الكشف عن العلاقة بين اللغة والحياة الاجتماعية وبين أثر تلك الحياة الاجتماعية فى الظواهر اللغوية المختلفة.

وفى أحضان المجتمع تكونت اللغة ووجدت يوم أحس الناس بالحاجة إلى التفاهم بينهم وتنشأ من احتكاك بعض الأشخاص الذين يملكون أعضاء الحواس ويستعملون فى علاقاتهم الوسائل التى وضعتها الطبيعة تحت تصرفاتهم كالإشارة إذا أعوزتهم الكلمة والنظرة إذا لم تكف الإشارة.

وهكذا تنتج اللغة من الاحتكاك الاجتماعى ثم تصبح عاملاً من أقوى العوامل التى تربط أفراد المجتمع الإنسانى والظواهر الاجتماعية لها قوة قاهرة آمرة تفرض بها على أفراد المجتمع ألواناً من السلوك والتفكير والعواطف وتحتم عليهم أن يصبُّوا سلوكهم وتفكيرهم وعواطفهم فى قوالب محددة مرسومة على حد تعبيرهم. ويدل على وجود القهر فى الظواهر الاجتماعية عند علماء الاجتماع - أن الفرد إذا حاول الخروج على إحدى هذه الظواهر الاجتماعية فإنه سرعان ما يشعر برد فعل مضاد من المجتمع الذى يعيش فيه ذلك لأن المجتمع يشرف على سلوك أفراده ويستطيع توقيع العقاب على كل من تسول له نفسه الخروج عليه وأهون صور هذا العقاب هو التهكم الشديد أو السخرية المُرة.

واللغة بالطبع من بين الظواهر الاجتماعية وهى أداة التعبير عما يدور فى المجتمع فهى تسجل لنا فى دقة ووضوح الصور المختلفة المتعددة الوجوه لهذا المجتمع، من حضارة ونظم وعقائد واتجاهات فكرية وثقافية، وعلمية وفنية واقتصادية وغير ذلك واللغة بدورها تتأثر بكل هذه الظواهر الاجتماعية، تأثراً كبيراً، ولذا وجب أن يقوم كل منا بدوره ووفقاً لاختصاصه فى إصلاح ما يطرأ على بيئتنا من خلل كما يجب أن تعنى الإذاعة المحلية بمدينة الإسكندرية وكذا القناة الخامسة بما تقدمانه للجماهير من مواد وبرامج والله المستعان وهو وحده سبحانه وتعالى ولى التوفيق .

الإسكندرية يونيو ٢٠٠١

دكتور/ ممدوح عبد الرحمن
رئيس قسم النحو والصرف والعروض
كلية دار العلوم
جامعة المنيا

الباب الأول

التغير اللغوى فى استعمالات السكندريين ودور وسائل الإعلام فى حدوثه

دراسة ميدانية

التغير اللغوى فى استعمالات السكندريين ودور وسائل الإعلام فى حدوثه

١- أ- الموضوع:

تقدم وسائل الإعلام المسموعة والمرئية عدداً من البرامج الثقافية والاجتماعية للمواطنين، والهدف من تقديم هذه البرامج النهوض بالمستوي الثقافي والحضاري للمواطن، لكنَّ نوع البرنامج ولونه وشخصية من يقدمه وشخصيات من يؤدون الأدوار فيه، والطريقة التى يتبعونها فى الأداء تؤثر على النتيجة، والهدف الذى قُدِّم من أجْلِها البرنامج ويتجه الجمهور السكندرى إلى إذاعات البرنامج العام والشرق الأوسط وصوت العرب والشباب والرياضة والقرآن الكريم، مستغنين فى ذلك عما تقدمه الإذاعة المحلية بالإسكندرية لأنها لا ترضى أذواقهم بما تقدمه من برامج غير أن جمهور الإسكندرية يتعلق ببرنامج «من أرشيف المحاكم» ومسلسل الساعة السابعة وعشر مساءاً، والعملان مغرقان فى المحلية بلهجة الإسكندرية التى يتحدث بها الناس فى الشوارع، ناهينا بلغة الإجرام التى يقدمها برنامج «من أرشيف المحاكم»، أما باقى ما تقدمه الإذاعة من برامج يعد تقليداً ونسخاً لما تقدمه الإذعات الأخرى من برامج، مع الفارق فى مستوى المادة التى تقدم وأداء المذيعين، والأمر نفسه ينطبق على القناة الخامسة الخاصة بالإسكندرية؛ لذلك عزفت الجماهير عن الوسيلتين المخصصتين لهم من إذاعة وتليفزيون، فتابعوا ما تقدمه الإذاعات الأخرى الرئيسة من إذاعة وتليفزيون . فكان ذلك موضع اهتمام البحث وعنايته بتحليل المواد التى تقدمها هذه الوسائل فأبدى عليها ملاحظه ورصد من خلال ما تقدمه الانحرافات، وحاول عرض البدائل الكفيلة بإصلاح السلوك اللغوى ووسائل مقاومة التغيير اللغوى.

ب - دراسات سابقة :

ليست هناك دراسة ميدانية سابقة تعقد صلة بين ما تقدمه وسائل الإعلام المسموعة والمرئية من برامج اجتماعية وثقافية والانحرافات اللغوية الناجمة عن تأثير هذه الوسائل لدى جماهير الإسكندرية – فى حدود اطلاعي– لكنَّ علاقة الإعلام باللغة ظاهرة شأنها شأن جميع الظواهر التى خضعت للبحث والدراسة، وأقرب ما كُتِّب عن هذه الظاهرة محاضرة قدمها الدكتور محمود فهمى حجازى فى مجلة الملتقى العربى بعنوان (دور وسائل الإعلام فى التنمية اللغوية)[1] ألقاها فى المؤتمر السنوى السادس والستين لمجمع اللغة العربية بالقاهرة فى ٨/٤/٢٠٠٠، غير أن الدكتور حجازى تناول وسائل الإعلام كافة من صحافة ووسائل مسموعة ومرئية وفضائيات وحاسبات، وتناول جانب التنمية من حيث المصطلحات التى قدمتها هذه الوسائل إلى المواطن العربى خصوصاً ما كان على هيئة المصادر والمصادر الصناعية وطريقة جمعها، كما عرض لبرامج تعليم اللغة وعرض لتجربة الإذاعة البريطانية والألمانية، وقد فرق الدكتور حجازى بين مصطلحين أحدهما التنمية اللغوية والآخر التغير اللغوى، وتختص محاضرته بالمصطلح الأول، أما بحثنا فيدور فى محيط المصطلح الثانى.

جـ- أهمية الموضوع :

تتمثل أهمية هذا الموضوع خصوصاً فى اختيار وسائل الإعلام المسموعة والمرئية من ناحية، والبرامج الثقافية والاجتماعية من ناحية أخرى، فى أن الجمهور الذى يستفيد من هذه الوسائل لايحتاج إلى لونٍ خاص من الثقافة والتأهيل كذلك الجمهور الذى يعنى بالصحف والمجلات، والذى يحتاج إلى إمكانات مادية، فالجمهور موضوع هذا البحث لايتكلف عناءًا فى الحصول على المادة التى تقدمها هذه الوسائل، بل هو فى كثيرٍ من الأحيان

يُفرض عليه الاستماع فرضاً من خلال الوسائل التى تستعين بها المحال التجارية والسيارات الخاصة، وما يطرأ على أسماعه من النوافذ والشرفات من الجيران، ناهينا بأن هذه الوسائل تتمتع بقدرتها على اجتذاب الجماهير لابتعادها عن الجانب التعليمى الذى يشعر المتلقى بأنه مفروض عليه فينفر منه، ولذلك لايقترح هذا البحث تطوير البرامج التعليمية لأنها متوفرة بالمدارس والمعاهد ولها جهات تختص بها كبرامج محو الأمية، ولكن تتجه هذه الدراسة إلي تطوير البرامج الثقافية والاجتماعية خصوصاً فى جوانب السلوك اللغوى من خلال الاهتمام باسم البرنامج ومقدمته سواء أكانت غنائية أم عادية والجمل التالية فى بداية البرنامج ونهايته؛ لأن هذه المواضع هى التى تعلق بأذهان الجماهير يستوى فى ذلك الأطفال والشباب والشيوخ والنساء، وهى التى تحظى بترديدهم لها آناء الليل وأطراف النهار وفى مناسباتهم العديدة، وكلما عرض لهم موقف اجتماعي يتطلب ترديد هذه العبارات التى تتسم بالقصر والملامح الصوتية التى تجذبهم إليها كالنبر والتنغيم بأنواعهما.

ولهذا كان يمكن استثمار هذه المواضع من البرامج لتكون مواطن تقوية للسلوك اللغوى عند الجماهير وصحته واستقامة استعمالاتهم له ومحاولتهم الإبداع نحو السلامة اللغوية والرقى الدلالى.

د - أهداف الدراسة :

تهدف هذه الدراسة إلى مناقشة مجموعة من الفرضيات قدمتها بحوث أخرى منها :

- أن وسائل الإعلام أداة للتنمية اللغوية.

- وأن وسائل الإعلام تؤدى إلى توحيد اللهجة، واستعمالات المواطنين

الذين وفدوا من بيئات مختلفة.

– وأن المدن الكبرى أداة لتوحيد استعمالات الناطقين، وأن الوافدين لايحتفظون بالملامح والسمات الصوتية والتركيبية للهجاتهم[٢]، وأن الإعلام بوسائله المختلفة تقريباً أدى إلى التنمية اللغوية[٣].

هـ- وسيلة المعالجة :

يمكن أن تتحول وسائل الإعلام المسموعة والمرئية إلى أدوات تقيل الألسنة من عثرتها، وتعصمها من اللحن والزلل وتربط الناطقين بلغتهم ودينهم وعقيدتهم وتقاليد مجتمعهم.

وذلك من خلال مجموعة من البرامج شرعت وسائل الإعلام بالفعل فى تقديمها إلى المواطنين، حاولنا من خلال هذا البحث تحليل بعض موادها ورصد الانحرافات التي ترد بها ووجه القصور فى طريقة أدائها وتقديمها إلى المتلقى، كما اقترحنا ما رأيناه مناسباً لتحقيق الهدف من تقديم هذه البرامج.

و- المنهج :

منهج هذا البحث وصفى يعتمد على التحليل، وقد عمدت فى تحليل مضمون المواد التى تقدمها وسائل الإعلام إلى كشف أوجه الانحراف ومستوياته وقدمت ما يقابله فى الفصحى مع بيان درجة الانحراف. ولم أشأ أن أضع الملامح الصوتية للمذيعين ومقدمى البرامج والممثلين خصوصاً أن طريقة الأداء يفرضها عليهم مخرج البرنامج، بالإضافة إلى جهد الكاتب والسيناريست الذى يعد هذه الأعمال وفقاً لوسيلة الإعلام، وما إذا كانت مسموعة أو مرئية.

لكننى حرصت على إبراز الملامح الصوتية فى استعمـلات أهل الإسكندرية الذين يصبغون ما شاع على ألسنتهم من هذه الأعمال بملامحهم الصوتية الخاصة من نبر وتنغيم بأنواعهما، بالإضافة إلى الوظيفة التى يستثمرون فيها ما أثر عن وسائل الإعلام فى استعمالاتهم لاختبار ما افترضته بعض الدراسات اللهجية من توحد الاستعمالات بفعل وسائل الإعلام من ناحية، والإقامة فى المدن الكبرى من ناحية أخرى.

٢- تحليل المضمون :

أصبحت وظيفة وسائل الإعلام معكوسة بحيث إنه فى البرامج الاجتماعية والثقافية تعنى بمضمون هذه الموضوعات، وتهدر فى سبيل تحقيق هذه الغايات جانب السلوك اللغوى فى مستوياته المختلفة التى تعرف بالتغير اللغوى، والتغير اللغوى يتصف بالاستمرارية، والحتمية، والطبيعية. ويعود إلى مزيج من العوامل البنيوية، والاجتماعية، والنفسية، والفسيولوچية، وهى عوامل لانستطيع فى كثير من الأحوال أن نعزل العامل منها عن الآخر، والأرجح أن هذه العوامل متداخلة ومتفاعلة، ويمكن أن يرجع التغير اللغوى فى نقطة معينة إلى العديد من العوامل فى آنٍ واحد.

ولكن هل فقدنا حقاً الوسيلة الأصلية فى مقاومة التغير اللغوى، وهى : السماع ؟ إن وسائل الإعلام السمعية (الراديو والتليفزيون) يمكن أن تسهم بدور فعّال، فى الوصول إلى نتيجة مرضية فى تعلم الفصحى، غير أن الذى يحدث هو طغيان العاميات فى كل يوم على الإذاعات، فتخسر الفصحى إحدى قلاعها، وتفوت الفرصة لتعلم اللغة.

فمن يروم الحديث بالعربية الفصحى يتلعثم ويرتبك، ويخطئ ويلحن، ويصحّف ويحّرف ، ويخلطها بالردئ من الأساليب العامية، وما ذلك إلا لأنه

لايسمع الفصحى، إلا فى حجرة الدراسة أحياناً، حتى إذا خرج إلى الشارع، ملأت العامية سمعه وبصره فى كل مكان، فخلّطت عليه أمره، وردّته عن الفصحى، وعاقته عن تملك زمامها، والسيطرة عليها.

ولقد كان الأمل كبيراً، فى أن تقوم وسائل الإعلام المختلفة، بسدّ هذا النقص، وتقويم هذا الميل فى ميزان الفصحى والعامية، فلا يقتصر سماع الطالب للفصحى، على دروس المدرسة، بل تحيط به لغتنا من كل مكان، وتأخذ عليه جهاته، فتتمكن من قلبه، ويجرى بها لسانه، وتصير لغة سليقة له.

والأصل أن يتلقى المستمع الفصحى فى النشرات، والتعليقات، والبرامج والتمثيليات، والأغانى والسهرات. ولكن الذى يحدث هو طغيان اللهجات المحلية على برامجها وأغانيها وتمثيلياتها، والعلة المدعاة فى ذلك أن الجمهور يريد البث باللغة العامية، وينفر من البرامج الفصيحة !

إن وسائل الإعلام، يجب أن تكون مُوَجِّهة لا مُوَجَّهة. وهذا يعنى أنها لايصح أن تتملق عواطف الجمهور، أو تجرى وراء نزواته، بل يجب أن توجهه وتأخذ بيده، وتقوده إلى حيث تريد، فلهذا السبب وجدت، ومن أجله تعمل، فلايصح أن تنسى وظيفتها الأصلية، وتنساق خلف تحقيق الرغبات المزعومة[٤].

وكان ينتظر من وسائل الإعلام أن تقوم بعملية التوليد الناقص لتقليل الفجوة بين الفصحى، وما هو مستعمل فى هذه الوسائل، والذى تلقيه إلى الجمهور فيتلقفه بقبولٍ حسن؛ وينجم عن ذلك انتشار العامية بتحريفاتها، فعندما توجد لغتان تشبه الواحد منهما الأخرى على نحوٍ واضح، وفى هذه الحالة يكون من السهولة أن تستعير اللغة الأقل نفوذاً أصواتاً، ومفردات،

وأبنية من اللغة ذات المكانة العليا والتى تلقى استحساناً اجتماعياً متعاظماً، وبمرور الوقت وبتزايد عملية الاقتراض تمحى اللغة القديمة، ومن الحالات المعروفة فى انتحار اللغات تلك العمليات التى تحدث فى تطور اللغة المولدة بحيث يلتهمها فى النهاية سَلَفُها الأساسى، منظراً لأن اللغة المولدة تكون محدودة من حيث النطاق الجغرافى بينما تكون اللغة الأساس عادة ذات مكانة اجتماعية أعلى وذات حدود جغرافية أوسع(٥)، فإن هناك احتمالاً أن يوجد ضغط علي متكلمى اللغة المولدة لأن يحركوها إلى الوراء فى اتجاه اللغة الأساس، وتعرف هذه العملية بعملية نقص التوليد(Decreolization).

وتبدأ عملية نقص التوليد فى الأبنية والأصوات التى يوجد فيها تشابه بين اللغة الأساس واللغة المولدة، ويحدث هذا فى سلسلة من الخطوات الصغيرة.

ولن يتم لنا هذا إلا بتقويم البرامج التى تقدمها وسائل الإعلام المسموعة والمرئية وتطويرها وفقًا لخطة عملية موجَّهة إلى السلوك اللغوى وبذلك نكون قد قومنا سلوك الجمهور لغوياً بطريقة مباشرة، ولكن لن يتم لنا هذا إلا بتحديد مواطن الضعف فى السلوك اللغوى لدى الجماهير ليتم من خلالها التطوير، وذلك بحصر معجم المفردات والجمل والعبارات الأكثر شيوعاً وترددأ على ألسنة الجماهير ومعرفة مصدرها ووجوه الإبداع فيها نحو التغير اللغوى والانحطاط الدلالى. ويمكن تسميته «معجم الفوضى اللغوية»:

أ- معجم الحقول السياقية والمقامية :

حقل ١- هناك انحرافات فى البنية وانحطاط فى الدلالة ولايعرف لأغلبها أصل لغوى كان مستعملاً فانحرفت عنه سواء فى البنية أو الدلالة

من مثل (التيته فى النته والننه فى التيته) مع تفخيم النون، و(آه بابا ؤؤه – آه بابا ؤؤه) وذلك من مسرحية عادل إمام (الواد سيد الشغـل) وهذه العبارات تستعمل بلا هدف مقصود أو معنى محدد. ومثل (الفيل فى المنديل) (والعملية فى النَمْلِية) و(الفِلَّة فى المَنَفلَّة) (والعبارة فى الدويارة) وذلك من فيلم (شنبو فى المصيدة) والذى تحول عن برنامج إذاعى رمضانى، ويعد هذا الأمر عاملاً من عوامل شيوع الانحراف ومثلها (العقل زينة فى البترينة) وتنطق القاف فى (العقل) همزة وهى مستمدة من البرنامج التليفزيونى الكاميرا الخفية، كما أن بعض المسلسلات والأفلام التى تعتمد على الإثارة كثيراً ما كان يدور بين أفرادها تعبيرات مثل (السنجة فى الرنجة والبرج فى الدرج)، وهذا اللون من الإبدال فى الأصوات متعمد بين كل لفظين، وهو عملية صوتية ولا علاقة له بدلالة محددة. وهذه الظاهرة يستعمل لها مصطلح minimal pairs [٦] وفى العربية الإتباع، ومثلها (كلامه ملامه).

حقل٢– وفى الفخر وإظهار البراعة يستعمل (إحنا اللى دهنا الهوا دوكو) وفيها انحرف الضمير (نحن) إلى (إحنا)، والهدف هنا من استعماله دالاً على الجمع الفخر، ثم تحول إلى عادة فى الاستعمال، كما استعمل الموصول (اللى) بدلاً من (مَن) بفتح الميم، واتصل الضمير (نا) بالفعل (دهنا) تبعاً لاستعمال الضمير الدال على الجمع (إحنا)، واستعمل الفعل (دهنا) متعدياً لمفعولين الأول (الهوا) والثانى (دوكو)، وليس فى العربية فعل متعد لمفعولين من مادة (دهن)، ناهينا بالانحراف الدلالى فى استعمال الفعل فى إكساب الهواء لوناً معيناً وهو شفاف لا لون له، ولذا فهو تركيب محال[٧] واستعمل فى العربية متعدياً بالباء ومثل (لبسنا الشمس نضارة) و(عبينا الهوا فى أزايز) وهذه الاستعمالات مستمدة من مسرحية (مدرسة

المشاغبين)، وأبدع الجمهور وزاد عليها أى جعلها فى لحن مميز فيقول الجمهور (لبسنا الجحش مايوه ياليالى .... ووكلنا الماعزة جاتوه ياليالى ... ياليالى ياليالى ياليالى... ياليالى الفرح تعالى) ونلاحظ تحول صيغة أفعل إلى فعَّل فى (لبسنا + وكلنا)، وبالطبع لم تضع العرب أفعل من الفعل (أكلّ) بل تستعمل مادة أخرى هى (أطعم)، لكن الجمهور صاغها من (أكل) ثم أعلَّ الهمزة فصارت واواً، ثم ضعفت لأجل تعديها إلى مفعولين فسلكت مسلك أفعال القلوب[٨] وهى ليست منها، كما حُرِّفت (لَبَّس) عن (ألبس)، وكتب الصرف تجعل من زيادة الهمزة والتضعيف عاملين من عوامل زيادة تعدية الفعل[٩] .

حقل ٣- ومنها (هات م[١٠] الآخر) وأحياناً تستبدل هات بـ (ما تجيب م[١١] الآخر) وتجيب محرفة عن (تجئ بـ)، و(كبر دماغك) و(بلاش الإسطوانة المشروخة) و(شُغْل إسطوانات)، وهذه التعبيرات مستمدة من الثورة التكنولوچية فى الأجهزة السمعية، ومن شرائط الكاسيت والإسطوانات التى يتم الإعلان عنها فى وسائل الإعلام المختلفة. ويستعملون (إديها) و (إديها مترحمهاش) وتستعمل عندما يداعب شخص شخصاً آخر على سبيل الحسد أو استكثار ما يصنعه سواء أكان فى عمل أم فى مذاكرة أم بيع وشراء وهكذا، والفعل (إِدّى) هنا استعمل بمعنى (اعط)، وفى قراءة ورش للآية (٧٥) من سورة آل عمران نطق الفعل (أدى) الماضى (ودّى) ومضارعة (يودى) بتسهيل الهمزة - ولكن لم يستعمل الأمر (ادِّى) فى المعنى المقصود هنا - وثبت حرف العلة ، وهو ظاهرة عامة فى التحريف بحيث تثبت هذه الياء فى كل فعل أمر مثل (امشى واجرى) ومثلها (شعللها) (وولعها) و(زودها)، (فشعلل*) والتغير فيها هو الانتقال من الحقيقى إلى المجازى غير أن وسيلة التعدية تغيرت من الهمزة فى (أشعل) إلى لام

الرباعى فى (شعلل) واستعملت فى العربية بمعنى التفريق أو الإمعان وهما قريبان مما نحن فيه، و(زوِّد) ويقصد بها المبالغة أيضاً، أما (ولعها) فالانحراف فيها دلالى فالولع هو العجب بالشئ والانبهار به، لكنها استعملت في معنى الاشتعال، ومن هذه الاستعمالات (رصله) أو (رص) يا أخويا رص)[١٢] والمقصود (قُص عليه ما تشاء) وهى تقال للسخرية لا الطلب، كما يقصد منها الوعيد إذا اقترنت بكلمة ما⇑ شى[١٣] ⇓ مع تنغيم خاص[١٤] وإطالة المقطع الأول أقصى قدر ممكن مصحوباً بصعود النغمة ثم هبوطها بالقدر نفسه فى المقطع الأخير (شى) وكأنها اسم فعل يقال للحمار (شى).

وهذا التعبير (رصله) مستمد من لغة المدخنين الذين اعتادوا شرب النرجيلة فيجهزون عدداً كبيراً من قطع الفخار تسمى حجارة استعداداً لمزيد من التعاطى، وفى هذا تحريف عن عبارة الرسول (ص) المشهورة (كالبنيان المرصوص) التى يقصد منها التماسك واتحاد المسلمين، ويتكلم الشخص موجِّهاً حديثة إلى آحر دون أن يشركه معه فى الحديث فى مقام التهديد والوعيد، دِش ⇓، دشله يا أخويا دش ⇓، طيب معلش ⇔ ولاعليه⇓.

فاستعمال (الدَشْ) فى ميدان طحن الغلال لكنه يطلق على كثير الكلام أو يوجه للطالب الذى يذاكر أو يجيب بلا فهم أو وعى ، و(أخويا) منحرفة عن (أخى)، وتستعمل (طَب) بمعنى الأداة (إذن) ولا علاقة لها بمعنى طاب أو (طب معلش)، كما انحرفت (معلش) عن (ماعليه شئ) ، والمقصود لاعليك من هذا الأمر.

حقل ٤- وتستعمل تعابير (عنده سكسكة في المفاصل) أو (انشكاح) فى اللابوريا) أو (استاكوزا فى الجمبالوظا) وكأن الكلمة الأولى مرض وما بعد حرف الجر عضو فى أعضاء الجسم، ولا علاقة حقيقية بين هذه

المفردات وما تعنيه من سخرية من شخصٍ ما.

حقل ٥- وفى أوساط الطلاب يستعملون (دَحْ ومطحنة وطحن وموس) وكلها تعنى الإكثار من الاطلاع والمذاكرة وكأنها أصبحت عيباً يعاب به الطالب أو أمراً يُستنكر منه، أما (منشار) فاستعملت فى أوساط البيع والشراء وبين الموظفين والمدرسين الذين يكثرون من الدروس الخصوصية ليل نهار، ويستعمل (فاتح على الرابع) وهى مستمدة من سرعات السيارة، ويقولون (نازل زى السَحْقة) بنطق القاف همزة، وهى مأخوذة من الصفة (ساحق) لكنهم صاغوا منها (فعلة) وكأنها اسم آلة أو صيغة للمبالغة على غير القياس، ويستعمل تركيب (حتتك بتتك) فى ميدان الولائم فيقال فيمن زاد نهمه وشراهته للطعام والشراب استعاضةً عن رمز الشراهة (أشعب) و (حتتك بتتك) تشبه فى استعمالها المتلازمات (عطشان نطشان) + (أكتعون أبصعون) ، (حسن بسن وشغر بغر[١٥]) .

حقل ٦- ومن العبارات التى تستعمل للإضحاك دون أن يقصد منها معنى، اعتماداً على عنصرين هما تردد اللام والحاء من ناحية، واستثمار لهجة أبناء الصعيد فى إخراج الصوامت من ناحية أخرى كما فى (لحلوح الملحلح باللحاليح امليح قول لع*) وهى مستمدة من فيلم (احترس من الخط) لعادل إمام والتى تتردد على ألسنة الجماهير بلا دلالة اللهم إلا التقليد، وتحرص قنوات التليفزيون على عرض هذه الأفلام فى المناسبات المختلفة، مع ملاحظة نطق القاف جيماً قاهرية[١٦] مع تحول (لا) إلى (لع) المنحرفة عن (لأ) وهذا النطق يختص بأبناء محافظة المنيا، وتؤدى هذه العبارة بأداء متميز خصوصاً فى المفصل الذى يقع بين كل كلمتين تبدأ ثانيتهما بحرف الميم، فالمفصل الأول بين لحلوح أملحلح والمفصل الثانى بين باللحاليح أمليح ، وهذا المفصل يشبه تماماً نطق أل العربية (أم) كما فى قوله (ص) : ليس

من امبرا مصيام فى امسفر، وهذه الظاهرة تعرف بالطمطمانية وهى لهجة قبيلة حمير[١٧].

حقل٧- وهناك تراكيب لا أصل لها في اللغة ولكن تحدد من خلال الاستعمال، ففى موقف التصنت يعاب المتصنت فيقال له (مِلَمَّعْ الأُكَر – رامى ودنَه معانا – موجه الإرسال – (انته معاناع[١٨] الخط) (انحرفت معانا عن معنا بإطالة حركة العين حتى صارت ألفاً، والحقيقة أن هذا التطور نجم عن اتصال (مع) بحركتها التى تطول فى نهاية نطق الكلمة طولاً طبيعياً وعند اتصال الضمير (نا) بها لم تقصر حركتها فاتصل الضمير بها كما هى فصارت معانا. ويقال عمن لايشترك في الحديث (ده مش جايب إرسال)، ومثله (قافل الخط) والقاف تنطق همزة[١٩] و(الحارة سد) وهذا التركيب شاع استعماله من مسلسل (القرموطى) الرمضانى، وهذه التراكيب تطلق على من لا يجيب النداء.

أما من يتحدث بلا ضابط يقال له (بيلبلب كتير) ويبدو أنهم صاغوا هذا الفعل (لَبْلَب) الرباعى من الاسم (لبلاب) وهو نبات متسلق سريع النمو والانتشار على الجدران، وهو يشبه تماماً الفعل (استحصن)[٢٠] ومعناه تحول المهر إلى حصان؛ فقد صيغ الفعل من الاسم (حصان).

حقل٨ – وفى مقام السؤال والإجابة بالجواب الكافى، ولكن مع استعمال تراكيب موغلة فى الإبهام يستعمل (شغلك شغال) ؟ فيرد المجيب (أَلِسْطَه اللَّنْش) أى أن الأمور على ما يرام، أو يسأل إيه الموضوع أو إيه اللون؟ فيجيب (أَلِسْطَه النَّنُّوس يا مَرْيَسَهْ).

وكلمة (ألسطه) على هيئة المصدر من لفظ غير عربى بينما (مريسه) صيغت على وزن (مفعلة) من (رئيس) التى تطورت إلى (ريس) ثم (مريسه)

مثل (معلّم) و (مَعْلَمَه) ومن هذه الاستعمالات أيضاً حين يسأل السائل (إيه الحكاية)؟ فيرد الآخر أو من يُسأل (الحكاية لَبْسَهْ ملِاَية)، وليس هناك إجابة شافية وهذا إهدار بقانون من قوانين اللغة وهو الاقتصاد والجهد الأقل ومنه كذلك (إيه الكلام)؟ فيجاب على السؤال بـ (الكلام بيجيب كلام) و (قبضت؟) مع نطق القاف همزة وإدغام الضاد فى التاء فيجاب على سؤاله (أوز) و(العجل داير) وهى مجاز مرسل علاقته الكلية والمقصود بالعجل السيارة بأكملها (فيطلق الجزء ويراد الكل، وهذا إهدار لقانون الاقتصاد فى اللغة أو الجهد الأقل واللغة العربية لغة الإيجاز[٢١]، والإيجاز من ظواهرها المميزة بجميع أنواعه كاستعمال الإشارة بدلاً من العبارة، لكنَّ الذى يحدث اليوم هو بالفعل ما يصح أن يقال عليه لغو، لأنه كلام بلا فائدة والأصل أن تحصل الفائدة من السؤال، والعرب حددت الجملة بأنها، يحسن السكوت عليه والحسن هنا هو حصول الفائدة.

وقد أدت وسائل الإعلام إلى أن تطورت العامية على مراحل فمثلاً التعبير (اصنع ما شئت ولا يعنينك شئ) كان يستعمل على مدى ثلاثين عاماً مضت بمعنى (خد راحتك) لكنه فى السنوات الأخيرة يقال (عيش حياتك) لجميع المقامات وفى كل الاستعمالات والمواقف سواء أكان الأمر يتعلق بالعمل أم التنزه أم الدراسة أم السفر إلخ، والاستعمال العامى القديم كان معقولاً ومقبولاً، فالفعل (أخذ) الأمر منه (خذ) غير أنهم أبدلوا الذال دالاً بينما فى آخر مرحلة من مراحل تطور هذا التركيب يثبت حرف العلة فى فعل الأمر فالأصل (عش) والاستعمال (عيش).

و(بِيْفَيِّش الْهَوامِشْ) المستمدة من فيلم (العار) تأليف محمود أبو زيد وإخراج على عبد الخالق و (لِعبته كُلّ الألعاب) المستمدة من مسرحية الجوكر للفنان محمد صبحى.

و(الهو ملا فلا فى الهوا ولا لسه) والمستمدة من إحدى فوازير رمضان والتى قدمتها نيللى تأليف عبد السلام أمين ومن إخراج فهمى عبد الحميد.

ومما شاع فى الأعمال الإذاعية والتليفزيونية خصوصاً المسلسلات (مِروَّق الأَنَانِى) والأنانى جمع على غير قياس فالمفرد (قنّينة) والمقصود صفاء مائها والصفاء لا يتحقق إلا حين تستقر الحالة وتطمئن مع ملاحظة أن القاف نطقت همزة وصيغ اسم الفاعل علي وزن (مفعل) مع أن الفعل ثلاثى (راق).

و(مالى القُلَل) وسهلت (مالئ) إلى (مالى) ونطقت القاف همزة، وهذا التفسير يجعل جملتى (مروق الأنانى) و (مالى القلل) بمعنى واحد، وطبيعة الاستعمال اللغوى لا تؤيد ذلك ولذا يحتمل أن تكون (أنانى) جمع (ننى) أى إنسان العين.

و(شمعطجى) و (شمحطى) و (بلطجى) : وهنا تحول الاسم (بلطة) إلى صفة بفعل المقطع (جى) التركى الأصل.

ومادة (شمعط) مشتركة بين مادتى (شمع) و (شمط) والشمع يضرب به المثل فى التفانى والنقاء وهو معنى طيب، أما الأشمط والشمطاء على وزن أفعل وفعلاء بمعنى العجوز الذى لا يقوى على شئ، لكنّ استعمال هذه الصفة غير ذلك فيرمز بها إلى الجبان الذى لا يتورع ولا يتقى الله.

حقل ٩ - ومن العبارات التى تستعمل للدلالة على المبالغة فى جميع المقامات دون تفريق (بالهبل - بالعبيط - بالهبولى - بالهيلة - ويا رمان - علا وله - علا ويلة) .

حقل ١٠- ومن الألفاظ والعبارات التى تحولت دلالتها نحو الانحطاط فى أغلب استعمالاتها كلمة (بيئة) والتى استمدت من فيلم (صعيدى فى

الجامعة الأمريكية) والأصل فيها أنها كلمة فصيحة وكانت تقال غالباً للشخص الموصوف بالأصل الطيب فيقال من بيئة طيبة ويعنى أنه من بيت طيب لكنها صارت تطلق الآن على السوقة من الناس لوناً من التورية.

ومن ذلك كلمة (سياحة) والتى ارتبطت فى الاستعمال القرآنى بالعبادة كما فى ﴿التائبون العابدون الحامدون السائحون﴾ [٢٢]. و ﴿مسلمات مؤمنات قانتات تائبات عابدات سائحات﴾[٢٣]. لكنها صارت ترمز إلى كل خلاعة حتى إن الأطفال والشباب حين يريدون الترفيه أو التحلل من المذاكرة أو العمل يستعملون عبارة (خمسة سياحة) ويقصدون خمس دقائق للراحة.

ومن ذلك عبارة (لم الدور) والتى استمدت من لغة المواويل، فالدور عند الفنانين أى الموال ويبوح فيه المغنى بشكواه وعواطفه وشجونه، وحين تستعمل (لم الدور) أى كُفْ عن الاستمرار وصارت توظَّف اليوم - وخاصة بين الموظفين - على سبيل التورية أى امنع الكلام فالمدير قادم أو المسئول الكبير منتبه، أو أن هناك شخصاً لا يُراد له أن يطّلع على ما بيننا، ويستعملون لها أيضاً (ما تسيحش) والأصل (لاتصيّح) وهى محرفة عن الفعل (صاح يصيح) أى رفع صوته لكنهم أبدلوا الصاد سيناً، وضعفوا الياء لتعطى الكلمة معنى يقابل تضعيف الصوت، والأصل أن تحذف الياء تماماً أى (لاتصح)[٢٤].

حقل ١١- وإذا أراد الشخص إظهار إعجابه بنفسه فيقول (ولا أى أى ولا زى زى) ومثلها و(لا كل من ركب الحصان خيال) (ولا كل من لف العمامة فارس) وصار هذا التركيب شائعاً ومتداولاً فى كافة الأوساط، وفى جميع التخصصات والمهن والحرف وذلك بذكر لوازم المهنة كالطباشير للمدرس والسماعة للطبيب إلخ.

ومثلها (ولا كُل قُط يَتْقَلُّه يا مِشْمِشْ) بنطق القاف همزة والمقصود منها لست كغيرى وعليك أن تحسب حساباتك، ومثلها (ولا كل طير يِتَّاكِلْ لَحْمُه، أنا لَحْمِى مُرْ يَا بَابَا).

وطبيعة التركيب فى (أىّ أىّ) تتناسب مع التهويل والتفخيم، فهناك مضاف إليه حذف وتكررت بدلاً منه (أىّ) والغرض منها زيادة المبالغة، كما استعملت (زَى) والمقصود منها (مثل)، أى ليس مثلى أحد.

حقل ١٢- ومن الحقول المقامية المتعددة استعمالات يُهدَّف بها السخرية، ولكل مقام مجموعة من الاستعمالات مثل (فَسَّحُوه وَرَوَّقُوه (بنطق القاف همزة) أو (اعملوا معاه الواجب) والمقصود منها عذبوه أو أهينوه.

ومنها (إديله فى الحُق بيض وسدق) بضم الحاء فى (الحُق) ونطق القاف همزة والتركيب لا تتعلق دلالته بالأطعمة على الإطلاق.

ومنها (فوّقوه) بنطق القاف همزة وهى من الفعل (أفاق) اللازم وصيغ منه (فعّل) بتضعيف العين متعدياً فصار (فوّق) ومثلها (بعزقوه) بنطق القاف همزة أيضاً، ومنها (إديله فى سنانه) و(خَد فى سنانه) وهو مستمد من أوبريت (الدنْدُرمه). ومثلها (شَحْورُوه) على وزن (فعْولوه) وهذه المادة وليس الوزن مستعمل فى العبرية (شاحور) أى أسود، والمقصود من (شحوروه) المعنى العامى لكلمة (هببوه)، واللون الأسود هو لون الهباب ولون النيلة والكحل فيقال نيلوه، كما يقال كَحوِلُوه فالوزن واحد (فعولوه)، و (شحور)، (كحول) على وزن (فعول) وهذا الوزن ملحق بالرباعى[٢٥] والمادة المعجمية يربطها حقل دلالى واحد هو حقل الألوان القاتمة التى توحى بالعقاب، ومنها حخلى نهارك أسود، وحخلى نهارك أزرق، وحخلي نهارك مهبب، وحخلى نهارك منيل، ومزفت، ومطين، ومقطرن بنطق القاف همزة،

والنهار لا يكون إلا شفافاً مضيئاً. ومن هذه التعبيرات (زحولوه) وليس لها مصدر إلا اسم الكوكب (زُحل) لأنهم يستعملون تركيباً آخر هو (حخلى يومكم زُحل) ويبدو أنهم صاغوا (فعول) الملحق بالرباعى من (زُحل) وذلك لأن (زُحل) اسم كوكب والكواكب معتمة ومظلمة غير النجوم المضيئة ولأنه أبعد الكواكب عن الأرض.

حقل ١٣- وعند الرغبة فى إهمال شخص لبيان عدم قيمته يستعمل (سوحو) و(أدلقه) و(زحلقه) و(أقلبه) بقلب القاف همزة، و(توهو)، و(سَوَحُو) (زوحه) وأصلها (زوحه) المنحرفة عن (أزاحه) من الإنزياح والإزاحة، و(سوح) من (ساح) لكنهم صنعوا بها ما صنعوه وفى (زَوْدّها) ومنها (كيلُّه) وأصلها (كال يكيل) وفى الاستعمال القرآنى ﴿وإذا كالوهم أو وزنوهم يخسرون﴾[٢٦]. لكنهم جعلوها على وزن فعّل (كيّل) وتحول من متعدٍ بنفسه إلى متعدٍ بحرف الجر[٢٧]، ومن ذلك أيضاً (طنشه) و(أحلقله) بنطق القاف همزة .

حقل ١٤- وعند الرغبة فى صرف شخص يكره لقاؤه يقال له (ورينا عرض كتافك) والفعل في الاستعمال العربى (أرنا) لكنّ الهمزة أعلت فصارت ورّى فتحولت التعدية من وزن (أفعل) إلى (فعّل)[٢٨]، (وجر عجلك) و(اسحب) و (اقطر) بنطق القاف همزة ومصدر هذه الاستعمالات ميدان السكك الحديدية، و(اقطر) والمقصود أن تتصل القاطرة بالعربات فتسحبها وانتقل الاستعمال من ميدان الإبل إلى السكك الحديدية إلى البشر، ومن ذلك أيضاً (أتطرّق)) بنطق القاف همزة واستعمالها فى الفصيح بوزن (اتفعّل) ⟵ (اتطرق) واستعملت فى ميدان المعنويات أى انتقل من موضوع إلى موضوع، لكنها نقلت إلى ميدان المحسوسات أى (انتقل) من مكان إلى مكان أو (غادر المكان) ويقال أيضاً (املُصْ وفلّسعْ واشلَحْ واخلَعْ واهْبَق)

بنطق القاف همزة وهى مأخوذة من أبق وأبدلت الهمزة هاء.

حقل ١٥- يستعمل في السخرية ممن يدعى الكرم (بلاش فشخرة) و(بلاش) منحرفة عن (بلاشئ)[٢٩]. و(فشخرة) وهى على وزن (فعللة) والتاء فى النهاية تدل على المبالغة أو المصدرية والمادة الأقرب للمعنى هى (فخر) ويكون حرف الشين قد طرأ على الكلمة لتكون صيغتها (فعللة)، ومنها كذلك (لا فنجرى يا خويا) و (بلاش فنجرة بُقْ) وتنطبق القاف همزة و (بُق) أصلها (فم)، و(فنجرى بُقِّيقِّى)، وصيغ النسب على غير القياس (فُعّيلى)[٣٠]. فأصبح (بقيقى) بنطق القاف همزة ، و(فنجر) يستعمل لها الفعل (حتفنجر) كما فى (أنته حتفنجر عليه) والنون هنا أبدلت من الجيم المضعفة فى (فجّر)، فالأموال والثروات موكلة بالحفظ، أما الإسراف فى إنفاقها ويستعمل له (يِفرتك) أى (تهتكها) كما يستعملون لها فى العامية (تفرتكها) والأصل تفتكها المنحرفة عن (تفتك بها) والمقصود بعثرتها فى مالا طائل من ورائه، فيكون الرد (لاكفِّى نفسك الأوِّل)، و(لاحوش)، و(حوش يا حواش)، (و لا والنبى حوش)..

واستعملت صيغة (فَعّيل) من مواد مختلفة لغير ما تدل عليه المادة من معنى أى للسخرية من المعنى نفسه فى الشخص الذى يُوجّه إليه الكلام بحيث يقصد عكس المعنى مثل (لا وأنت دَفيِّع قوى) بنطق القاف همزة أو (يعنى صريف ياخىّ) و(خى) صيغة تصغير من (أخ) منسوبة إلى المتكلم، و(لا كَسِّيب يا خويا) و(خويا) متطورة عن (أخى) واستعملت (عاملِّى حَبِّيبْ)، وصاغوا على الوزن نفسه (قَسِّيس) بنطق القاف همزة من (قِسْ) ومما استعمل فى السخرية ممن يدعى الكرم (أنا عايز حقى ناشف) و(طالبة معايا أو طالبة معايا كده!) و (دى عزومة مراكبية) و (دى) منحرفة عن (هذه) و(عزومة) على هيئة المصدر ويقصد بها وليمة، لكنها جاءت من الفعل

(عزم على) والاسم (عَزْم) والجمع (عُزُوم) فجعل المصدر على الجمع مع دلالتها فى الوقت نفسه على المرة، أى أنها مصدر دال على المرة لكنه على وزن فُعولة وليس على وزن (فعلة) القياسى[٣١]، أما مراكبية فلم تنسب إلى البحر أو إلى السفينة فيقال (سَفِن) أو (بحّار) وإنما نسبت إلى جمع مركب وهى (مراكب) فقيل (مراكبى) والتاء فى آخرها للجمع[٣٢]. أى لجمع الأشخاص الذين يعملون فى البحر، وهذا النسب شائع اليوم، فينسب إلى الجمع (دُوَلى) وليس (دَولى) من دولة. ويستعمل للسخرية من شخصٍ لايصدق فى موقف (كدّاب يا خيشة كدّاب قوى أنا كنت فاكرك فهلوى) والقاف فى (قوى) تنطق همزة ويقال له (كَبْسَه) و(هوَيلوُ عَلى الكَبْسَة) وأحياناً تلحن فى جملة مُمَوْسَقة (واحد اكبس دمه انحبس). و(ليه البذخ ده) (وإيه الكاريه الحلوْ دَهْ) و(يدوم أول دور) للاستزادة (وليه الرشة الجرئية دى) وهذه التراكيب شاعت فى المجتمع لدرجة أضاعت معها قواعد الآداب العامة والقيم السامية النبيلة مثل (تفضّل) أو (شكراً).

حقل ١٦- ويستعمل للسخرية من شخص فقد الأمل فى شئ يقول عنه الآخرون (راح فى الباى باى) وفيها مزج بين العامية والانجليزية من تحية(Good By) (وراح فى الضناليا)، (وراح فى الضيا ع)، وعند التعبير عن أمر لا يراد تنفيذه (فى المشمش) (ويوم ثلاثين ثلاثين) و(يوم القيامة فى العصر) أى فى غير هذا الموسم، ويبدو أن هذا التعبير مستمد من قصة فتح عمورية التى أبدى فيها المنجمون رأيهم بحلول فصل معين من فصول السنة، والتى قال فيها المتنبى بيته المشهول :

السيف أصدق إنباءً من الكتب فى حده الحد بين الجد واللعب

وتضخيماً لهذا المعنى فقد أنتج التليفزيون مسلسلاً بعنوان (أنا وأنت وبابا فى المشمش) تأليف أسامة أنور عكاشة وإخراج محمد فاضل، وفيه

تختم كل حلقة بأمر يستحيل تحقيقه. وكذلك (يوم الحد) والمقصود يوم الأحد وهو إجازة عند أصحاب المهن والحرف، فإذا طُلِب من أحدهم شئ فى العمل لايريد صنعه فيقول يوم (الحد).

حقل ١٧ - ويقال فى السخرية ممن لا يرجى منه فائدة فيقول الشخص للآخر عن ثالث (ده تعبان) أو (ده عدمان) و(ده كحيتى) أو (تعبان يا قلبى) ومن التأثر باللغات الأوربية (ده تعبا نولى) وفى المنطقة التجارية بالمنشية يستعمل التجار استعمالات خاصة فى هذا المعنى (سِيكا فِلس) و(اسْطَفاَ جيرِس) وفى مقابلهما إذا أريد التعبير عن صدق التاجر وكفاءته فيقال (سيكا منّص) أو (أكابرى) وفى (كحيتى) تصغير على غير القياس فالمصدر (كحت) صغر للتهويل والمبالغة ثم نُسب فأصبح على وزن فُعَّيْلىّ ويقال (اسْندِنى لأقع) ←— وتنطق القاف همزة أو يقال للشخص نفسه (ده أنت هدومك بتقول لِلْهَوا دُبنا) أو (شبشبك بيقول (دوّينى دوب يا هوا)[٣٣].

حقل ١٨ - ومن الجمل التى تعتمد على الإيقاع لإظهار مقدرة الناطق الكلامية، ولا علاقة للمخاطب بفتح الطاء بتلك الأسماء من مثل (هلهلة يا عبد الله) و(الله عال يا عبد العال) و(يا سلام يا عبد السلام).

حقل ١٩ - ومن السخرية أن يقول الشخص للآخر خصوصاً الذي يدعى المهارة والبراعة فى الأمور جميعاً (إنته حتعملى بُرَم) و(حتعملى التُتّ) (فُرت) التى هى أقرب إلى كلمة (التوت) أو كلمة (فُرت) التى هى أقرب إلى الكلمة الإنجليزية Fruit ومثلها الفرنسية، غير أن الكلمتين صيغتا على وزن المصدر (فُعْل) مع اتفاقهما فى الصيغة ونظام الحركات، ويبدو أنها تستعمل كالكلمات التى يوحى جرسها بمعناها[٣٤].

ومنذ حوالى ٣٥ عاماً كان هناك شخص يدعى محمد التت فُرت، وكان

يعمل مع الفنانين الذين يطلق عليهم عوالم، ويظهر على المسارح بهذا الاسم والمعروف عن هذه الفئة أنها تتمتع بأساليب فى المهارة والبراعة لتستحوذ علي إعجاب الجماهير، فصار الاسم علماً على الصفة، ومثله (متعمليش فرقع لوز) بنطق القاف همزة والمقصود لا تتردد كثيراً علي المكان فتثير قلقنا، غير أن (لا) تعين الفعل للاستقبال واستعمل بدلاً منها (ما) التى تقترن عند دخولها على الفعل بالزمن الماضى. ومثلها (عاملى قطوطة - بنطق القاف همزة - الأونطجى) و(بيطنطط علينا) و(حيعيش علينا الدور) و(عايش الدور) وهى مستمدة من وسط الفنانين والدين يتقمصون الدور الذى يعدون أنفسهم لتقديمه أمام الجمهور، ويستعمل أيضاً (هتعملنا هيصة) و(هتعملنا زفة) و(هتعملنا فرح) والموقف لايمت لهذه المناسبات السعيدة بصلة، وعاملى (بالو) وبالو إيطالية بمعنى يتراقص أى يظهر الألاعيب.

حقل ٢٠- وللافتخار بالنفس وذلك بالتقليل من شأن الآخرين وذلك بتعديد صفاتهم الذميمة، ففى حالة السخرية من سيئ التصرف يستعمل (ده ضارب لخمة) والتاء للمبالغة (وحوسة أبو لوصة) و(عباس محتاس) و(حايس ولايص) . ويبدو أن هذه الاستعمالات مستمدة من التركيب العربى (حيص وبيص)[٢٥] وشاع استعمال تركيب (هايص ولايص) إثر عرض مسرحية (أخويا هايص وأنا لايص) لسمير غانم.

حقل ٢١- ويستعمل أيضا (بْيَهلْفَط فى الكلام) (وحيلَغوص فى الحلل) و(حيخبط فى الحِلل) و(حيلخبط فى الكلام) (حَيْهَلفَط) و(حيلحوس فى الصُحُون) و(حيعكّ) و(حيعكعك فى الكلام) والفاء ليست سابقة قياسية أى لإكمال وزن فعلل الرباعى، وإنما جاءت على قياس كلمات أجنبية مثل (حيفنتظ) من كلمة (فانتازيا) الأوربية (Fantastic) بمعنى جميل أو رائع، وهو قياس خاطئ وإن كان فى لغة غير العربية

وقد سلكت الأفعال الثلاثة فى تطورها مسلكين أحدهما : فى المعنى بتحولها من لازم إلى متعد، أو من متعدٍ بحرف إلى متعدٍ بنفسه كما فى (فشل فى) = (فشِّل الموضوع) بمعنى أفسد الأمر و (هاج فى) = (هيِّج الدنيا) ، والآخر : بنيوى بأن تضعف عينه فى مرحلة أولى ثم يتحول إلى رباعى (فَعْلَل) فى مرحلة ثانية، وذلك بأن تتصل به سوابق أو دواخل أو لواحق وهى حروف صحيحة أو علة صُححت كاللام فى أوله (لغوص) وأصلها غاص لأنهم يستعملون لمن أمعن فى الدخول فى البحر (غوّط) فلعلهم أبدلوا الصاد طاءاً أو أنه من الفعل (غاض يغيض) بالرغم من استعماله فى ضد ما وضعت له اللغة من استعمال غيض الماء ﴿وقيل يا أرض ابلعى ماءَك ويا سماء أقلعى وغيض الماء وقضى الأمر واستوت على الجودى وقيل بعداً للقوم الظالمين﴾(٣٦). و(لحوس) وأصلها حاس والكاف فى وسطه مثل (فشكل) = (فشل) أو الشين فى آخره، (فركش) = (فرك) و(لهوج) = (لهج).

أما الأفعال (هوّش، بكّش، لوّش) فلم تُصَغ على وزن فعلل لأن بها شيناً أصلية ولذلك وقف التطور عند مرحلة تضعيف العين.

ويستعمل أيضاً (العملية بَهْوَقت منُّه) وتنطق القاف همزة و(الوله حَيْبَّوق فيَّه) و(الراجل حيبَّوق معايه) بنطق القاف همزة ، أى سيستعمل عادات حَى بولاق وألفاظه وهى بالطبع عادات غير حميدة. ولم يقتصر دور الناطقين فى تنمية وزن (فعلل) على الفعل الثلاثى المتعدى بحرف إلى المضعف فحسب، بل نما هذا الوزن عندهم بأن صاغوه من الاسم، فالاسم (بهو) يساوى (بهوق) بنطق القاف همزة = (بهوق)، واللاحقة المتمة للوزن هنا هى القاف ، كما صاغوا من الاسم مضعف الثلاثى أيضاً من (بُق) بنطق القاف همزة (حيبوّق فيه) وهى على وزن (فعل)، والعين يقال لها نظر والأنف يقال لهاشم فصاغوا من (البُق) الذى أصله على وزن (فعل) وهى لغة

مجازية لمن تجرأ عليك فكأنه مد عنقه وأطال لسانه استعداداً للاعتداء فيقولون (بوق فيه) أى تطاول علىَّ كما صاغوا من الاسم أيضاً (بق) مضعف الثلاثى.

حقل ٢٢- وفى مقام إهمال المتحدث وعدم الإنصات يستعمل فعل الأمر (صهين) نسبة إلى (ابن صهيون) الذى صار اسمه مسترذلاً عند الجمهور فيستعمل لهذا المعنى ، (اردم) و(شد السيفون) و (صدّر الطرشة)، و(اعمل فريد) نسبة إلى الفنان فريد الأطرش وإن لم يكن أصم، غير أنهم أنثوا الصفة أطرش على وزن فعلاء وقصروا الممدود.

حقل ٢٣- وعند إرادة التعبير عن شخص بأنه مغفل فيقول شخص لآخر عن ثالث (لبِّو) واستعيض بالضمة الطويلة عن الهاء ضمير الغائب و(عمّمه) و(خُمّو) و(أديله على قفاه) و(قفقفله) بنطق القاف همزة و(استكرده) فيرد عليه الآخر (الزبون مقشفر) بنطق القاف همزة و(الزبون) من زبانية وهى جمع، و(الزبون) مفرد ويستعمل بمعنى التابع لمن تردد على تاجر واحد كثيراً وصاغوا منها الفعل (زبّن عليه) أى صار زبوناً له أو من زبائنه، وكلمة (زبون) شاعت وابتذلت حتى أصبحت تطلق على كل من يراد السخرية منه دون ذكر اسمه أو صفته فتعطى له صفة (زبون) أو (زبونة) وإن لم يكن يعمل فى ميدان البيع والشراء . (ومقشفر) على وزن (مفعلل) من (مقشف) بنطق القاف همزة، ونظراً لتردد هذا المصطلح فى الفترة الأخيرة يحتمل أن يكون أصله (مشفّر) أى لا يمكن الظفر منه بطائل، فأدخلت الهمزة وفك التضعيف فأصبح مأشفر (مفعلل) وصاغوا منه صيغة المبالغة (أشْفُور) على وزن (فَعْلُول) وبهذا يكون وزن الرباعى قد اتخذ ألواناً شتى فى صوغه. ويستعمل (الزبون كحيان) للمعنى نفسه.

حقل ٢٤- ويستعمل لمن ضاقت به سبل الحياة (ع البلاطة) و(ع

الحديدة) و(ضاربه السلك) و(وقع من الجبل) و(وقع من ١٨) و(فى الجبس) و(اتضّرب فى السوق) بنطق القاف همزة.

حقل ٢٥- وفى ميدان الإنفاق على الشخص دون أن يعمل ولايدرك قيمة العمل والسعى يستعمل (ده عايم فى مية البطيخ) و(نايم فى العسل نوم) و(بياكل فى أته محلولة) و(من تنابلة السلطان) و(ده عَوِيل) ويستعملون جملاً مموسقة (يارب خليكى يا ماما يله الغفار).

حقل ٢٦- وحين يثير الناس موضوعاً ويتدخل شخص ويتحدث فى موضوع آخر فيبدو تائهاً فيستعمل له (يا عم ده إحنا فى وادى وهو فى وادى) و(يا عم ده فى عالم تانى) و(ده من أهل الكهف) و(ده سايح ونايح على نفسه) و(ده متمخول) و(ده جى من كوكب تانى) و(ده مش فى وعيه).

حقل ٢٧ - وفى ميدان عدم لياقة الهيئة أو الملبس يستعمل للرجل (مبهدل) و(مدهول) على وزن (مفَعْوِل) ولجسم المرأة مفشول وهو من الشوال أى الجوال وهو الكيس الذى يعبّأ فيه القطن أو التبن، لجسم المرأة إذا زالت عنه رشا قته و(هضبة) و(تبة) و(فيل) و(ترِيلّلة) لضخمة الجسم و(جثة) للرجل (دولاب) و (دَرْفه) و(باب)، ولموضع خاص من جسم المرأة يستعمل (القلة جامدة) بنطق القاف همزة، وشايلة الأهرامات فوق ضهرها) و(مصر عالية) واقتران اسم مصر بهذا الموضوع من الجسم يعد منقصة واستهانة بأمر الوطن ورموزه وقد شاعت منذ عرض مسرحية (الجوكر) محمد صبحى.

حقل ٢٨- ويستعمل لمن تتمتع بقدر من الجمال المُزّة والجّو والصاروخ والقنبلة والفيشة والحتة وبطل وَفرْد وكدُيانة وكدُيان وآتون وآتونة وعُود وعُون وفلِس.

حقل ٢٩- ويستعمل للسخرية من ضعاف البصر والذين اعتادوا استعمال النظارة الطبية (الشوافة) و(البترينة) و(فين الشوافة) و(امسح البترينة) و(فين المسّاحات) (ولا بس نضارة قعر كباية) (بنطق القاف همزة) و(فين الميكروسكوب) و(شيش بيش) و(أبو أربع عيون) وإذا كانت النظارة ذات عدسات سوداء اللون فيقال له (طه حسين) وهو علم من أعلام الفكر والثقافة والتعليم فصار موضع سخرية.

واعتاد الفنان عادل إمام فى مسرحياته أن يصنع الصنيع نفسه مع شخصيات مصرية وعربية وعالمية فقال فى مدرسة المشاغبين (تلاقى – بنطق القاف همزة – واحد فى الكتب متأسد ويقلك (بنطق القاف همزة) أرسطو ويقصد الفيلسوف أو المعلم الأكبر، كما قال (التعليم باظ يا جدعان فين زمان ورجالة زمان : رفاعة الطهطاوى وقاسم أمين وعلى مبارك وزكى جمعة إلا مين هو زكى جمعه ده).

وفى مسرحية (شاهد ما شفش حاجة) ينظر عادل إمام إلى رجال الشرطة بهيئتهم المعتادة قائلاً لأحدهم : (مين موسولينى ومين سكارنو) وفى هذا الإطار تم اختيار عنوان (فارس بنى خيبان) لمسرحية بطولة سمير غانم و(خيبان) على وزن (فعلان) وهى تقابل ما ارتبط فى أذهاننا من بطولات فارس بنى حمدان، ذلك العهد الذى برزت فيه بطولات العرب ضد الروم والصليبيين فاختيار مادة (خاب) وصياغتها على وزن (فعلان) فيه إهدار للقيم العربية والفروسية التى اشتهروا بها وهدم للمثل العليا التى تغنى بها المتنبى وأبو فراس الحمدانى وقد احتفظنا بما نتغنى به، وسخرنا من البطولات والأمجاد، وفى مسرحيته (الواد سيد الشغال) يقول عادل إمام (إلا أن أبا سفيان كان ذكيا فاتخذ طريق صلاح سالم)

حقل ٣٠- وهناك ظاهرة تتعلق بنداء العيوب العقلية والعصبية

والنفسية، وفى هذه الظاهرة يحذف حرف النداء، ويستعاض عنه فى نهاية الصفة بإطالة المقطع الأخير نحو الضم ويقصد به النسبة إلى الغائب، ولو مثلت كتابياً لصارت هاء الغائب مسبوقة بضمة طويلة تعقبها ضمة طويلة أيضاً، وتتسم بالنبر القوى مع علو درجة الصوت(٣٧) . فيقال فى السخرية ممن ادعى لنفسه العبقرية (عبقرينو) و(كلاكيعو) و(مجانينو) والمقصود (يا مجنون) و(يا معقد)، وأحياناً تحول إلى جملة موسقة (مجانينو عيش فينو) ومثلها (دباديبو) وتستعمل متلازمة مع (ميت فـ) فيقال (ميت فى دباديبو) ولاعلاقة للدلالة الكلية للسياق والمقام الذى يذكر فيه بكلمة ميت فالميت لاحراك به ولا شعور له، فالمقصود بالتركيب (يهيم عشقاً)، أما (دباديب) فهى جمع لكلمة دبدوب التي صيغت من (دُب) الحيوان والذى يتميز بالسمنة مع الكسل والتثاؤب و(دبدوب) تستعمل للصغير من (الدببة) كما تطلق صفة على طفل الإنسان خصوصاً فى برنامج كانت تقدمه نجوى إبراهيم لأطفال التليفزيون وشا ع استعماله وتدُوول بين الجماهير تدليلاً للأطفال فجمع على (دباديب) كما يجمع زغلول على زغاليل، وكان يذكر مثلاً كاملاً (ميت فى دباديب رجليه) أى مواضع دب أقدامه ويقولون فى المعنى نفسه يموت فى تراب رجليه.

حقل ٣١- ويستعمل فيمن يدعى الشجاعة ولايقوى على مهاراتها (ده فيلم) و(ده نمرة) و(ده عُرْمة) و(ده خُرُنج) و (سندال ضرب) و(كَاوِرْك) و(ممِرّك) و(مختوم على قفاه) و(داقق عصافير) بنطق القاف همزة.

حقل ٣٢- ويستعمل فيمن ساء خلقه إلى حد أن يتجنبه الناس (ده لبش ولبط) ويستعملان صفتين مشبهتين لسيىء الخلق، (ولبشنى) أى أصابنى بالاضطراب (عَوَقْ) بنطق القاف همزة، و(حَشْكال) ونتجت عن اتحاد الأداة (حا) الدالة على تعيين الفعل للمستقبل والفعل (يشاكل)

المصوغ من مادة (شكل) على وزن (فاعَلَ) (شاكَلَ) فاستعمل منها الصفة (حشكال)، كما يصفون الشخص بالمادة ذاتها فيقولون (شَكَلْ) وتستعمل لقباً لهُ وهى من أشْكَلَ الأمْرُ عليك، ويستعمل(محشكل) و(متحشكل) بمعنى واحد [٣٨]، ويستعل أيضاً (حيجرشكلى) و(بيتلككلى).

صاغوا المضارع من (لكّ) أى تكلم كثيراً فى غير الموضوع أو المناسبة، ثم جعلوه مضعفاً ثلاثياً (لكّك) (وهو تلكّك) والوزن (تفعّل)، والمراد ادّعى علىَّ أو اصطنع لى حِيلةً ليوقعنى فى شرك.

حقل ٣٣- ويستعمل فيمن تعجل الأمور بما لا يتناسب مع طاقة الآخرين المتضجرين (ده حَيِفْقَعْنا)، (ده حِيفْقَعْ مرارتنا)، (مرارتنا متستحملش)، (خُلْقِنا ضَيِّق)، (حِيقْرِفْنا) - بنطق القاف فيها جميعاً همزة - والأصل فى استعمالها أن تقال فيمن يصنع لنا شراباً من القرفة، لكن انحطاط الدلالة جعل معناها ينتقل من الاحتفال بالشخص إلى استرذاله ونسبته إلى الرائحة النتنة (القرف)، ويقولون (جاتك القرف) بنطق القاف همزة - وفى حالة شدة الضجر يضاف للاستعمالات السابقة شبه الجملة (أمنا) ، ويبدو أن هذا الاستعمال متأثر بأصل الاستعمال العربى أم الشئ أى نواته مثل أم الرأس و(إنْ) أم أدوات الشرط و(أنْ) أم الباب فى نواصب المضارع. ويستعملون كذلك (حيطلع روحنا) و(حينفخنا) و(حيورمنا).

حقل ٣٤- وعند الضجر للتعجل فى إنجاز الأمور يقول المتضجر (متسربع) و(متكهرب) و (متكربج)، ويستعملون (متسربع) من مادة السين والراء والعين، وأضافوا الباء لإكمال وزن الرباعى (فعلل)، و(متكهرب) من (الكهربية) بطاقتها القوية الصاعقة، و(متكربج) من الآلة (كرباج) التى تستعمل فى حث الدواب على الإسراع و(متدربك) واستعمل المصدر (دربكة) والمشتق من (دربك) واستعمل الفعل (مِدّربك) أى داربك الأمر ونتج عن شبه

الجملة (بك) مع الفعل (دار) بحيث صارت على وزن (فعلل) الذى توسع الناطقون فى استعماله والصوغ عليه فصارت دربكة (فعللة).

والحقيقة أن الجمهور لايستعمل وزن (أفعل) (أربك) وإنما يستعملون (فعل) (ربك) فيقولون (ده ربكنى) = اسم إشارة + فعل. ويحتمل أنهم تخلوا عن الهاء فى (ده) فبقيت الدال بحركتها، وتحول الفعل إلى وزن (فعلل) فأصبح (دربكنى) والوزن (فعللنى) والمصدر (دربكة)[٣٩].

حقل ٣٥- ويستعمل من خبر الحياة وعركته وألمّ بشئونها (ده الزمن خَدْ مننا رَاقَات) و(ياما دقت على الراس طبول) - بنطق القاف فيهما همزة، وذاع استعمالها وشيوعها إثْر إذاعة الشرق الأوسط لمسلسل شعبى والذى كان يكتبه زكريا الحجاوى ويخرجه أبو سليم البحطيطى وتردد هذه العبارة خضرة محمد خضر، وموعده الساعة السادسة وعشر مساءً.

حقل ٣٦- ويستعمل لمن استهان الناس بأمره واستضعفوه (قصه) و(قصقصله) - بنطق القاف فيهما همزة - ومنه تستعمل النساء (اقصقصى طيرك) و(شنكله) و(شنكل) من (أشكل) أى عقّد أو قيدّ و(كعبله) من (كبله) و(نَرْفِزُه) من الصفة الإنجليزية Nervous والتى صاغوا منها وزن (فعلل) والمصدر (نرفزة).

حقل ٣٧- ويستعمل من فقد شيئاً استعوض فيه الله : (الله جاب[٤٠]، الله خد، الله عليه العوض) وتنطق (الله) بتقصير الصائت الطويل بعد اللام الثانية وتسكين الهاء، و(ربك يساويها) و(ربك يعدلها) و(ربك موجود) و(اللى ييجى فـ الريش بقشيش) - بنطق القاف همزة - و(على مراده) و(يقطع من هنه ويوصل من هنه) - بنطق القاف همزة -، ويقال لمن يردد هذه العبارات (ده هيلِهْلِى) وهى مستمدة من وزن الملحق بالرباعى الذى يراد به حكاية الجمل وهو هيلّل أى قال لا إله إلا الله[٤١].

حقل ٣٨- أدى استعمال اللغة على نحوٍ خاص إلى أن أصبح معجمها فى أغلبه مجازى الاستعمال وتفرع عن حقل السخرية مقامات عديدة فمن أسوأ ما طرأ على الفُصْحى من تحريف هو الانحراف الدلالى فى التعبير (آه ⇑ إن شاء الله) فصار تستعمل عند بعض غير مدركى معناها فيستعملونها فيما لن يقوموا بعمله تأثراً بمواقف سخرية تتكرر فى المسلسلات، وهذا أشنع اللحن ومثله (فى أمان الله) و(فى حفظ الله) و(سكة السلامة) لمن لايراد سلامته أو عودته أو مخاطبته فيما بعد.

ومما أثر عن الفنان محمد رضا والذى كان يقوم بدور المعلم دائماً (وعليه النعمة من نعمة ربى وعليه الحرام) فى هذا التركيب انحراف فى تقديم شبه الجملة (علىَّ) فالأصل أن تتأخر فى الجملة الفعلية (يَحْرُم علىَّ) أو (حَرُمَ علىَّ) أضف إلى ذلك زيادة التاء فى نهاية شبه الجملة (عليه) أو المصدر حرامٌ علىَّ أو اسم المصدر كما أثر عن زياد بن أبيه (حرامٌ علىَّ الطعام والشراب) والقسم هنا بغير الله.

وشاع استعمال (مكتوباله) و(مكتوبالها) و(مكتوبالك) لأجل السخرية لا لأجل الإيمان بالقدر بعد أن كانت مرتبطة بأمنية عزيزة على كل مسلم وهى الحج والعمرة، ذلك لأنها استعملت مطلعاً لأغنية يؤديها على الحجار مطلعها :

دى مكتوبالى مترتبالى   شىء مش بإيدى ولا بإيدك

وأصبحت تستعمل كلمة (دى مكتوباله) أو (مكتوبالها) أو (مكتوبالك)، وهى مرتبطة بالأقدار كما يتضح من سياق الأغنية لكن الناس تستعملها فى غير ما وضعت له فإذا أصابت أحدهم مصيبة فيقول الآخر (مكتوباله) وإذا مُنِّى آخر بنائبة فيقولون عنه ساخرين (مكتوباله)، وإذا عثرت فتاة فى

الطريق فيقال (مكتوبالها)، وإذا رسب طالب فى الامتحان فيقول الشامت عنه (مكتوباله)، وأحياناً تأخذ لوناً من المزاح فيواجه الشخص الآخر فى سياق عدم التوفيق فيقول (مكتوبالك) وارتبط ذكر الرسول (ص) بكل جميل سواء أكان أمراً معنوياً أم محسوساً فيقول الناس (صلى على النبى) أو (صلى على الزين) أو (صلاة النبى أحسن)، ولكن شاع على ألسنة الشباب جملة مموسقة لاتعنى شيئاً ولا ترتبط بمقام محدد وليس لها استعمال تختص به وهى (الصَلا ع الصَلا لا كدب ولا فشخره).

وحين يعطس شخص فمن السنة أن يقول (الحمد لله) ولكن حين يدور حوار بين شخصين، ويرى ثالث أن فيه كذباً فيتمثل عملية العطس ويقول (هجسى) و(هجسى) أى هراء أو كذب فلا تصدقه. وعند تبرير شخص ما فِعْلَه السيئ فيكون الرد (الركّ ع النية)⇑ و(ركّ) أى اضطجع والمقصود الأساسى أو المرجع أو المتكأ هو النية *

مستنداً إلى قوله صلى الله عليه وسلم ﴿إنما الأعمال بالنيات﴾ بالرغم من تحريفه لدلالة الحديث واستعماله، وهو يقصد ما وقر فى النية، وهو يستعمل هذا التركيب إصراراً على ما فعل من عمل قبيح بدلاً من الإعتذار عنه، ويزيد فيخادع باستعمال التركيب (ربك رب قلوب) - بنطق القاف همزة ، كما يقولون If you want to be happy you have to (صلى ع النبى) وينكرون على من اصطنع ترديد عبارات إيمانية أو سلك سلوك الزاهدين (ده حيد روش علينا) و(يدروش) على وزن (يتفعل) من (درويش)، وهو الناسك أو المتعبد أو المتصوف.

ولجأت المسلسلات والأفلام إلى تحويلها إلى (دارويش) على قياس (داروين) صاحب نظرية التطور.

كما شاع اصطناع أساليب فيها سخرية من الرموز التى اعتدنا على احترامها كرجال الدين والثورة، ومن ذلك ما جعل على سبيل النكتة وذلك بتعمد التصحيف والتحريف في قول الرسول صلى الله عليه وسلم (المؤمن كيِّس فَطِن) فيستعملونها على أنها (المؤمن كيس قُطْن) ، ويجعلون أحد رجال الدين يفسرها بأنها مطابقة لدلالة صفاء النية أى أنها رمز لنقاء المؤمن وهى ليست كذلك، أضف ذلك إلى اصطناع القسم بغير الله فى قولهم (وعهد الثورة) يقصدون (وعهد الله) وفى هذا سخرية من الدين، ومن الثورة ومن القومية والوطن.

– وتفرعت عن الحقول السابقة حقول تغرق فى المجازية، وتشبه إلى حد كبير اللغات السرية التى لا يعيها إلا الناطق والسامع.

حقل ٣٩ - فيستعمل فيمن زادت شراهته لجمع الأموال بأى سبيل (جِشع) وهى صفة مشبهة و(شفاط) و(حيشفطنى) و(لهاط و لهيط) و(حُوت) و(بلَّاعة) و(جزار) للطبيب أو المحامى و(سفاح) للبائع أو التاجر و(محرات) و(ملوش حل) وملوش = ليس له = لُويش باللغة العبرية، و(هباش) و(كافر) و(ما بْيُقَفْش على محطة) بنطق القاف همزة، و(غُول) و(شماط).

حقل ٤٠- ويستعمل لمن أصابه الصلف : (منشف راسه) (رافع مناخيره) ، (عاوج بُقه بنطق القاف همزة) (لاوى بوزه)، (مطخن ودانه)، (عاوج رقبته) بنطق القاف همزة، (مديها بوز) ، (مجنب)، وهى صفات مأخوذة من هيئة أعضاء الجسم ومنها مجنح، (ورافع حاجب ومنزل حاجب)، و(بيكلمنى بحواجبه) و(بيكلمنى بنص حاجب)، و(فارد درعاته) و(فاتح سدره) بنطق الصاد سيناً.

حقل ٤١- ويستعمل فيمن يستهين بأمر الناس : (مَعْوُوج) و(متَّنِّكْ) و(مِتْأَنْزَح) و(عَامِلِّى أَرَن) و(رقبته مالحه) بنطق القاف همزة و(مِسْتَلْوِح)،

(وميه مَالْحَة ووشوش كَالْحَة) .

حقل ٤٢- ويستعمل عند سماع مالا يرتضى من الكلام من التأنيب (البُق الحامض)، (البق الحمضان، البُقين الحمضانين دول) بنطق القاف فيها جميعاً همزة و(ليه سم البدن ده) و(ليه سد النفس) و(كلامه رصاص)، و(كلامه يسوس العضم).

حقل ٤٣- ويستعمل فى الأمر المستحيل تحقيقه، والإعتذار عنه بطريقة غير لائقة (تلاقيه عند أم الكِنّى)، (تلاقيه عند أم بودرة) ، (تلاقيه عند أم اللّلى) (تلاقيه عند أم أنور) ، (تلاقيه عند أم التيتى) (تلاقيه عندها)، (تلاقيه عند الماما) بنطق القاف فيها جميعاً همزة، و(حكلملك مُحْسِن بيه) وحكلملك كابتن عرنوس) ، و(حكلمهوهلك) و(حبقى (أقله) بنطق القاف همزة.

حقل ٤٤- ويستعمل فيمن أصيب بنائبة (راح فى الكازوزة)، و(راح فى خبر كان)، و(راح فى سملّح) و(راح فى شربة مية) ، و(راح فى توكر).

حقل ٤٥- ويستعمل فيمن لا تستحى (عينها قارحة) بنطق القاف همزة، (بجحة)، (تدِّب ف عينها رصاصة)، (بِتْفَتْلها بلاد)، (بحرها غويط)، (توديك البحر وترجعك عطشان)، (تلعب بالبيض والحجر)، (تعملك قراقوز بنطق القاف همزة) ، (قُرداتى) بنطق القاف همزة، (شنكحاوى) (بتلعب ع الحبال) (بتلعب ع الشناكل).

حقل ٤٦- ويستعمل فى وصف من يتوقع منه الحسد : (عطاك لمبة)، (عطاك كشاف)، (بُرُق) بنطق القاف همزة، (عينه مدورة).

حقل ٤٧- ويستعمل عند حث الشخص على الإنفاق (شخشخ جيبك)، (ارمى بياضك)، (اللى معاه الكعوب يلعب) و(اللى معاه الكعوب

يكسب) والكعب مفصل الشاة -، (هويها شوية)، (لحلحها شوية)، (فك الكيسة)، (زقها حبة) بنطق القاف همزة ، (طلع اللى تحت البلاطة).

حقل ٤٨- ويستعمل فيمن يقوم بمحاولة لن تجدى نفعاً : (ما تحولش) (مايكلش معايا)، (غيَّر اللون)، (بلاش اللون معانا)، (مبروم على مبروم ما يلفش)، (جاى تبيع المية فى حارة السقايين)، (جاى تعرج فى حارة المكسحين)، (لا حيحور ولا حيدور معانا).

حقل ٤٩- ويستعمل فى التعبير على وجه السرعة : (ع الحامى)، (ع الماشى)، (ع الواقف بنطق القاف همزة)، (ع الطاير)، (على ودنه) (ع السريع).

حقل ٥٠- ويستعمل لمن لايدرى كيف تسير الأمور : (بياكل رز مع الملايكة)، (بيخرف)، (بيهوى)، (بيفوت).

حقل ٥١- ويستعمل فى النذير والوعيد جمل بالنبر والتنغيم وحركة الوجه والأيدى (بسيطة بسيطة)، (سهلة سهلة)، (حَرَوَّقَكْ) بنطق القاف همزة، (حَوَرِّيلك)، (ماشى ماشى)، (حفرجك التقل ورا)، (اللى يعيش يفكر التانى)، (حفنتظه) .

حقل ٥٢- ويستعمل في الحرص على أمور الدنيا (حَمْلة)، (راميها)، (رامى الجثة)، (يمص الدبانة)، (يقول للجنيه يجعل يومى قبل يومك) بنطق القاف همزة، (جلدة)، (حنتيت)، (حيتى ميتى)، (رشيدى)، (يهودى)، (حُمة)، (دمنهورى) (دمياطى)، (حانوتى)، (رِمة)، (منوفى)، (يموت ع السحتوت)، (يطلع الحاجة بطلوع الضرس)، (ويطلع الحاجة بخلع الضرس).

حقل ٥٣- ويستعمل فيمن لا يحقق تقدماً فى أى أمر : (عبطّش)، (شُخهِّيها) ، (مَوْكس)، (يمشى على سطر ويسيب سطر)، (مَخَيِّبو).

حقل ٥٤- ويستعمل فيمن تخلف حضارياً (من أيام الجنيه الجبس)، (من أيام سيدنا نفيخه)، (من أيام سيدنا عِشه)، (من أيام الهكسوس).

- ويستعمل فيمن بدا سمجاً واستثقَلَ الناسُ عِشْرته : (غتتْ) (والغتيت) و(غتِتْ غتَاتة) و(رِخم) و(بِلِط) و(وقتم) بنطق القاف همزة والتاء طاء وهى صفة مشبهة من (قاتم) فتحولت من صيغة اسم الفاعل إلى صيغة الصفة المشبهة، (شبورة) و(غيامة) و)غِلس) و(دمه يلطش).

حقل ٥٥- ويستعمل للثرثار : (لُكْلُكْ) و(لُوكة) و(لَكْلُوك) و(رغاى) و(فاشة) من الفشو، (واكل ودنه) و(انزل من على ودنه) و(بالع راديو).

حقل ٥٦- ويستعمل فى اليأس من أمر يُرْغَب فيه : (انس وخد البنسة)، (ماتلقيش) بنطق القاف همزة، (بعيد عن شنبك)، (لما تشوف حلمة ودنك)، (ابقى قابلنى) بنطق القاف فيهما همزة، (ابقى شُخْ على طربتى)، (ابقى تُفْ على قبرى) بنطق القاف همزة.

حقل ٥٧- ويستعمل حقل يستمد دلالته من كلمة (سايق) بنطق القاف فيها جميعاً همزة - (وسايق) تعنى ادعاء الصفة (سايق فى الغلاسة)، (سايق فى الحلاوة)، (سايق فى الدلال)، (سايق فى التقل)، (سايق فى العبط)، (سايق العباطة)، (سايق الأمانة)، (سايق الهبل)، (سايق الجنان)، (سايق فيها)، (سايقة الأدب).

حقل ٥٨- ويستعمل فيمن يلح فى الطلب : (بيحك فيَّه)، (بيتلزق فيَّه بنطق القاف همزة)، (بيتمسح فيَّه)، (بيتمحك فيَّه)، (بيتْحَكْلِلِّى)، (خدونى معاكو لأموت نفسى) ، (مُحُك) وهى صيغة مبالغة، (حاكو ماكو).

حقل ٥٩- يستعمل فيمن أشاح بوجهه عن الناس، (متأنعر)، (متأنيظ)، (متفشخر)، (كده كده ويتا ع).

حقل ٦٠- ويستعمل فى السخرية من صاحب المغامرات العاطفية العديدة : (عاملى روميو) ، (عاملى فالنتينو)، (عاملى دون جوان)، (عاملى كازانوفا)، (عاملى عبد الحليم)، (عاملى رشدى أباظة)، (عاملى عمر الشريف) وهذه الأعلام مستمدة من الأعمال العالمية المرئية.

حقل ٦١- ويستعمل فى التعبير عمن اكتملت صفاته : (على سنجة عشرة)، (عشرة على عشرة)، (مية مية)، ثم طُوِّرت إيقاعياً (ولا فراخ الجمعية)، (ع البيكو)، (إيه وَن)A one، (فى التمنيات)، (فى الجون)، (فورة)، (فى السنتريك) وهى مرتبطة بكلمة Center الإنجليزية، و(تَيْتَانِيك) وهى اسم السفينة الأمريكية.

حقل ٦٢- ويستعمل فيمن بدا أنيقاً : (مرسوم) و(فُوْرِيَجِى) و(روِشْ) ومنها (مِتْرَوِّشْ) ويبدو أنها من شاطئ الروشة فى بيروت، (متأنتك) من (أنتيك) الإنجليزية، (متظبط)، (مدلع) (للحركة الجسمية)، (مِتْزَبْلَحْ) تستعمل للمشية المعينة (متكلف).

حقل ٦٣- يستعمل لمن لا تستقيم معه الأمور : (ضارب)، (لاسع)، (فيوزاته ضاربه)، (الصواميل مفكوكة) أو (الصامولة فكة) ، و(عنده ربع بايظ).

حقل ٦٤- ويستعمل فيمن كثر تردده على المكان دون رغبة فيه (عاشور رايح جاى)، (واخد السكة سيارة ميارة)، (دوخينى يا لمونة)، (وابورى رايح جاى).

حقل ٦٥- ويستعمل فى السخرية ممن لا يقوم بواجبه : (اسم النبى حارسه وصاينه)، (المحروس)، (اللى ع الحجر) ، (فرافيرو)، (فرفور)، (فراولة).

حقل٦٦- يستعمل لمن يتصرف دون تفكير : (جزرة وقطمها جحش)، (سك) ، (شَحْط مَحْط) (آرْشلّى)، (سِيكُو مِيكُو)، (عباسى)، (خبط لزق بنطق القاف همزة)، (خَدُهْ بَعَبَلُهْ)، (كِدَهْ بِخِيرُهْ).

حقل ٦٧- ويستعمل فيمن اتصف بالجمود والتَجَهُّمْ (حجر). (طوبة)، (دبش)، (دبشة)، (زلط)، (زلطه)، (راكب راسه)، (راسة وألف سيف)، (متربس)، (مِسُوجر)، (قفل) بنطق القاف همزة.

حقل ٦٨- ويستعمل فيمن لم يوفق فى الاختيار فيقول : الشامت : (طب اشرب) ، (دوق) بنطق القاف همزة، (أكرع)، (خلله).

حقل ٦٩- ويستعمل لمن يراد سكوته : (قصر ولم المكسر)، (كده غلط على الزلط)، (لم الدور)، (آميه)، (نهاره أبيض)، (أورجانو)، (اقفل الدكان بنطق القاف همزة)، بيانو، (أورج)، (لم العدة)، (لم الغلّة).

حقل ٧٠- يستعمل فيمن شهر عنه عدم الصدق (بكاش) (زُرُمْبِيح)، (بلاموطى)، (ع الفاضى)، (شِد ومِد).

حقل ٧١- ويستعمل صفات من الحيوان نسبت إلى الإنسان فى الذم وهى مأخوذه من ذكر الحيوان (عَجِّل) من العجل، (بغلت من البغل)، (تيست من التيس)، (فحلت من الفحل)، (فلقت) من الفيلق وتنطق القاف همزة، (ربربت).

حقل ٧٢- ويستعمل فيمن له سند من مال أو رجال أو علاقات : (عنده هلمه)، (له عزوه) ، (له ضهر)، (النقيب خاله)، (مسنود)، (جوكر)، (كينج)، (اللورد)، (واصل).

حقل٧٣- ويستعمل رموز خاصة للعملات تستعمل استعمالاً خاصاً فأصبح يرمز للجنيه بما كان يرمز إليه بالِقْرش فيقال للعشرة جنيهات

(بريزة)، وللخمسة جنيهات (شلم)، وللخمسين جنيهاً (نص جنيه)، وللألف (أستك أو باكو) وللمليون (أرنب) وللنصف مليون (نص أرنب)، كما يقال للعشرة جنيهات (عشراية) وللخمسة (خمساية) وللخمسة عشر جنيهاً (تلاته شلم). وللخمسة وعشرين جنيهاً (ربع جنيه)، وللخمسين جنيهاً (خمسيناية)، وللمائة جنيه (ميايه)، وللجنيه يقال (دكر)، (كوانى) (من الكى) و (ذهوب) وللخمسين جنيها (نص راجل) وللمائة جنيه (راجل)، كما يرمز لنصف المبلغ بكلمة (نُقْصَانُو) فإذا كان ثمن السلعة خمسين جنيهاً فإطلاق (نقصانه) هنا تعنى نقصان المبلغ إلى خمسة وعشرين جنيهاً، ويقال للخمسة جنيهات أيضا (كف مريم) وللعشرين جنيهاً (أم حصان) و(أم حنتور) وللمائة جنيه (أم مَدْنَه) محرفة عن مأذنة إذا كان العدد قطعة ورقية واحدة.

وفى هذا الإطار شاع استعمال عدد من المصطلحات ذات الأصل الهند وأوربى (ديسكونت) للتخفيض، و(أوكازيون) لموسم التخفيضات، و(كُومِشَنُ) للسمسرة والستِيل (Style)، والسيستم بتاعك (System) والموديل (Model) بالإضافة إلى مديِم (Meduim) وإكس وإكس لارج (X-XL). والحقيقة أن اللفظ الواحد دال بنفسه على مقام كامل وهو صورة دالة على أحوال المجتمع من ناحية، والاستعمال من ناحية أخرى. فاستعمال الرمز (كوانى) للجنيه كان يستعمل منذ عام ١٩٦٤ إلى ١٩٧٤، والرمز مستمد من الكى أى صعوبة الحصول عليه، وصعوبة إنفاقه لقيمته الكبيرة، ومنذ عام ١٩٧٥ استعمل الرمز (ذهوب) للجنيه نفسه لسرعة الحصول عليه وانخفاض قيمته الشرائية، وارتفاع الأسعار فى ظل سياسة الانفتاح الاقتصادى، ومنذ عام ١٩٨٥ كان أول ظهور لاستعمال (الباكو) و(الأرانب)، أما (الأستك) فانتشرت بعد نشاط البنوك وتحريرها وخضوع الفائدة لمتطلبات السوق، أما الرموز (خمساية) و(عشراية) و(عِشْر يناية) و(خمسيناية) و(ميايه) فانتشرت منذ سنة ١٩٩٥م للانخفاض الشديد فى

قيمة العملة وانخفاض ما تحققه من قيمة شرائية.

وللدكتور عبد الغفار حامد هلال [٤٢] فرضية عن دور وسائل الإعلام في توحيد اللغة وهذا أمر له خطورته فهي إذا وحدت فستوحد الانحرافات ناهينا بعملها على ذيوعها وانتشارها فهو يرى أن لوسائل الإعلام كالإذاعة المسموعة والمرئية ودور الخيالة (السينما) والمسارح أثرها في التوحيد اللغوى، فهي لسان حال الأمة والمعبر عن أغراضها الثقافية والاجتماعية وتستعمل الفصحى هذه الوسائل وبعض الأساليب العامية التي يفهمها الجميع، وهذه الأساليب لها خطرها في التأثير على الناس وتكوين لغة عامة.

وإذا تتبعنا سلوك مكونات اللغة في معجم الحقول السياقية والمقامية السالف نجد فجوة كبيرة بين نسق الفصحى وما تستعمله الجماهير بحيث إنه ليست هناك علاقة بين ما تستعمله الجماهير ومواد معاجم العربية الصحاح ولسان العرب والمحيط وغيرها وهذا يؤدى بالفعل إلى موت اللغة والمراد بموت اللغة في الدراسة التاريخية هو انحصارها وتخلى الناس عن استعمالها.

وقد حاولنا السير في عكس اتجاه التوليد بحيث يكون المعجم وسيلة إنقاص للتوليد تحد مما يعرف بانتحار اللغة، ورتبنا هذا المعجم وفقاً للحصول المقامية التي أسماها من قبل د/تمام حسان في كتابه اللغة العربية معناها ومبناها (غايات الأداء) لكنه كان يضع التركيب وأمامه مناسبة ذكره مجرداً من الوصف اللغوى والتحليل وتأصيل الاستعمال وصحته والجهة التي استمد منها أو المكان والزمان أو البيئة التي استعمل فيها[٤٣].

ب- تحليل البرامج : ١- اجتماعى :

تهدف وسائل الإعلام من برامجها الاجتماعية إلى تربية الأذواق وتهذيبها ويحدث نتيجة لذلك انحرافات فى البنية والأصوات فتراعى الذوق الاجتماعى دون مراعاة الذوق اللغوى ومن ذلك مسلسل رمضانى (دندش) والذى تغنى مقدمته وردة وفى إحدى الجمل تقول (وعمرى ما أندم والله ما أندم) وقام الفنان عبد السلام محمد فى فيلم (عماشة فى الأدغال) بتحريف الصيغة (إلى عمرى ما أندش) تفكُّهًا، وبهذا يقوم عمل فنى آخر بالإبداع الذى كان يقوم به الجمهور ومثله كلمة (خرابى) التى يتشاءم منها الناس، وتنزع المسلسلات إلى جعل الشخصيات تنطقها (خراشى) ومثلها (يا نهار أسود) التى تحرفها المسلسلات إلى (يا نهار أسوخ) تجنباً لما يثير التشاؤم، لكنه يؤدى إلى انحراف فى البنية والأصوات.

وهناك نظرية أسماها (مييه) نظرية الشيوع تقوم على أساس أن الأصوات أو الكلمات الأكثر شيوعاً وتداولاً على الألسنة هى أكثر الأصوات عرضة للتبدل والتغير وليس هناك أداة أكثر من وسائل الإعلام إشاعة للاستعمال ومن ثم انحرافه.

وتنادى هذه النظرية بأن الأصوات التى يشيع تداولها فى الاستعمال، ويكثر ورودها فى كلمات اللسان، تكون أكثر تعرضاً للتطور من غيرها. ومنها تغير (إبراهيم) إلى (إبراهيش)، ويبدو أن هناك علاقة بين تطور الشين والميم وكذلك الباء أى أن هناك علاقة بين الحروف الشفوية والشين ومثلها الصفة (دُهُلّ) التى بُدِّلت إلى (دُهُكْش) وهى عيب يعاب به الشخص غير المنظم فى ملبسه وهيئته، أما الشخص الذى يتسم بقلة درجة الفهم فيقال له (طربوش) وتتحول إلى طُرُبش) بضم الطاء والراء، وقال بنظرية الشيوع مييه ونقله فندريس فى (اللغة)[٤٤]، واعترض على الشيوع محمد الأنطاكى

الذى لم يُؤَيِّد أبعاد نظرية الشيوع وأثرها فى الإبدال[٤٥] التى تؤكدها الاستعمالات وما يتداول فى وسائل الإعلام فتعمل البرامج والمسلسلات والمسرحيات على إشاعة إنحرافه، ثم يأتى الجمهور فى مرحلة ثالثة فيزيد الانحراف والتعديل فى الصيغ والإبدال فى الحروف.

وللإشارة اللغوية أو الرسالة الإعلامية وظيفة قد تحظى بالقبول وقد لا تحظى به، وفى حالة القبول قد تكون وسيلة من وسائل تنمية اللغة وتصحيح استعمالها لدى المتلقى وقد تكون وسيلة هدم للمعيار الصوابى بالرغم من أنها تؤدى وظائف أخرى قد تكون تثقيفية أو اقتصادية أو تتعلق بالتوعية الصحية أو الدينية ... إلخ.

وكان الفنان توفيق الدقن فى أعماله السينمائية والمسرحية يردد (آلو يا دَانس) موظِّفاً هذا اللون فى إضحاك المشاهدين وكانت له لازمة يرددها فى مواقف اجتماعية، تبدو أنها مشينة مثل (يا آه أحلى من الشرف مفيش) وغالباً ما كان الموقف نفسه يدل على عدم الشرف كأن يقوم بدور قوّاد ويردد هذا التركيب وكان يبدو فى هيئة مزرية يبدو أنها وظِّفت للتنفير من دور القواد فى المجتمع.

ويشترط فى الرسالة الإعلامية أن ترتبط أشد الارتباط بمدى أهمية المضمون العاطفى للكلمات وعلاقته بمعناها، فإذا استقر فى أذهاننا أن إيحاءات الكلمة وظلالها العاطفية من محتويات المعنى الكامل للكلمة، ومما تحمله العلامات اللغوية عند إرادة المتكلم بلوغ كنه مراده فى استعماله اللغة، فإن النتيجة المنطقية لذلك أن يكون هذا الاشتراط مقبولاً[٤٦].

وإذا عدنا إلى الأغانى الفكاهية أو المونولوجات التى كان يؤديها إسماعيل يس وشكوكو وأحمد غانم والسيد الملاح وغيرهم ووجدنا أن

المونولوج الاجتماعى بخاصة يقتبس معناه من مضمون بيت شعرى عربى فصيح كأن يكون المتنبى أو أبى تمام أو البحترى أو غيرهم من أعلام الشعراء غير أن مستوى اللغة يظل مستهجناً ، وقد تكون هنا ضرورة معينة وهى استثمار المعنى الخلقى القديم فى التربية الخلقية والاجتماعية لفئة من البسطاء قد لا يعرفون قيمة تحديد النسل أو أضرار زواج الأقارب أو الإسراف أوحب المظاهر أو غيرها من المعانى الخلقية والاجتماعية الحميدة.

تحث الدولة بصفة عامة وجمعية تنظيم الأسرة بصفة خاصة السكان على الحد من النسل عن طريق بعض البرامج الإذاعية مثل برنامج (ربات البيوت) اليومى الذى يقدمه البرنامج العام من ٩ إلى ٩,٤٥ صباحاً، و(للنساء فقط) الذى تقدمه مشيرة نجيب فى الشرق الأوسط يومياً لمدة عشر دقائق عصر كل يوم، من خلال هذه البرامج يقدم فن المونولوج الذى يختار له أحد الفنانين الكوميديين، ونختار على سبيل المثال ما قدمه الفنان (أحمد غانم) بشأن تنظيم الأسرة :

(يا اللى غلبتى الأرنبة   يا اللى نزلتى كركبة)

ويقصد بالتركيب الأول المرأة التى تحمل وتلد كل عام دون توقف. ويقصد بالتركيب الثانى تهويل الحدث والمبالغة فيه دون أن يقدم حدثاً جديداً، والمسألة تقوم على التهويل والمبالغة، ومن خلال ذلك تحدث مجموعة من الانحرافات فتستعمل أداة النداء (يا) بدلاً من (أيتها)، كما يستعمل اسم الموصول (اللى) فى العبرية بدلاً من (التى) والأصل (يامَنْ)، كما استعاض بالفعل (غلبتى) عن فعل (فُقت) - بنطق القاف همزة - فأثبت الياء بدلاً من الكسرة، كما زيدت اللاصقة (ة) فى آخر كلمة (الأرنب) ويقصد أنثى الأرنب، والتركيب الثانى يشبه الأول فى أغلب انحرافاته غير أن كلمة (كركبة)

والمقصود منها الأثر الصوتى أى أنها أحدثت دوياً وغوغاء لكثرة نسلها والكلمة يشيع استعمالها فى العامية على صيغة الجمع (كراكيب) ويقصد من استعمالها الرمز إلى ما أهمل استعماله من أجهزة منزلية أو أجهزة كهربائية، ويبدو أنها منحرفة عن (تراكيب) التى تطلق على الأجهزة سواء أكانت ميكانيكية أم كهربية أم إلكترونية.

ويشيع أن يدور فى الشوارع مشترون متخصصون فى هذه الأجهزة المستعملة، كما يعقدون لها بعض الأسواق التى يحدد لها يوم من أيام الأسبوع فيسمى (سوق الجمعة) أو (سوق الثلاثاء) أو (سوق الخميس) ويستعمل المشترى جملة خاصة هى (كراكيب قديمة للبيع) أو يختصر الكلمة إلى (بِكية) وهى اختصار (روبابكيا) ويستعمل آخرون بديلاً لهذا التركيب وهو (سكند) وهى تعريب للتعبير الإنجليزية (Second hand)، ويخصص لها سوق يسمى سوق العطارين بحى العطارين وهو مفتوح على مدار الأسبوع.

ففى المونولوج تقول ثريا حلمى، مستخفة بتصرفات الشباب التافهة من تدلل وخلافه (يا عم عيب يا سيدى عيب، عيب اعمل معروف، عيب ما أنْتَاشْ مكسوف) وتعدد فيها المواقف التى تمثل سلوك الشباب المعيب وكذا ما يمكن أن يصدر عن الرجال أو الشيوخ المتصابين، وتختم كل مقطع بالعبارات السابقة، وهذه المقاطع خصوصاً التى تختم بها كل موقف تتردد على ألسنة الجمهور بانحرافاتها اللغوية فتثبت الفكرة ويثبت معها الانحراف، و(عم) تطورت عن (عمى) قياساً على ما يحدث فى الترخيم، ومثله (منتاش مكسوف)، فقد استعمل الضمير (أنت) بدلاً من الضمير (تاء) فى ألست تخجل ! أو ألا تخجل[٤٧] !

وفى إطار الإصلاح الاجتماعى يقدم الأستاذ فؤاد المهندس صباح كل يوم في البرنامج العام خمس دقائق يعرض فيها لموقف اجتماعى معين، ويقدم من خلال البرنامج النصيحة، لكنه يعرض مضمون البرنامج بلغة عامية، وتكون طريقة أدائه ممزوجة غالباً بالسخرية، واصطناع النكتة التى اعتادها الجمهور منه من خلال أدواره الكوميدية فى الأفلام والمسلسلات، ويبدأ البرنامج بعنوان (كلمتين وبس) ويختمه بقوله (مش كده ولا إيه)، وقد حفظ أغلب الجمهور هاتين الجملتين بانحرافاتهما وكان يمكن أن تكون هاتان الجملتان وسيلين لتنمية الفصحى على ألسنة الجماهير إذا ما قال فى البداية كلمتان وحسب وقال فى النهاية أليس كذلك !.

ومن البرامج التى تحارب البيروقراطية فى المصالح الحكومية وتعقيد أمور الجماهير برنامج اختير له اسم مناسب (همسة عتاب)، لكنه يحارب الفصحى أيضاً بالرغم من محاربته للبيروقراطية، وذلك بإشاعته مجموعة من التراكيب الركيكة التى تتردد فى كل صباح، ومع كل مشكلة فالمشاكل تتغير يومياً ولكن تثبت هذه التراكيب المنحرفة وهى : (فوت علينا بكره، بعد الفحص والمحص والتمحيص والذى منه واللجان المنبثقة وغير المنبثقة والمنبثقة عن المنبثقة، شوية مية يا إبراهيم، متنسوش تسمعونى سلامو عليكو، وأظن مفهوم بقى - بنطق القاف همزة - ومع السلامة شوف مصلحتك، وأى خدمة وإحناف الخدمة)، والعبارة الوحيدة التي تستعمل على النسق الفصيح هى (أبشروا أبشروا) لكنها تستعمل فى غير دلالتها، إذ إنه يقصد منها أن المشكلة لن تحل وأنها تقال لخداع الجماهير، وكان من الممكن أن تستبدل (فوت علينا بكرة) بـ(إن غداً لناظره قريب) أو (إن الله مع الصابرين) أو (الله ولى الصابرين) و(فوت) بمعنى (مُرْ).

ومن برامج الإصلاح الاجتماعى فى المصالح الحكومية الإدارية

والعادات الاجتماعية برنامج (ميعجبنيش) الذى كان يقدمه السيد بدير، وفى بداية البرنامج تردد المجموعة (وميعجبنيش وميعجبناش ولا يعجب حد... وإحنا كمان إن جيتو للحق ميعجبناش) وتظل المجموعة تردد (ميعجبنيش) وترد مجموعة أخرى (وميعجبناش)، وهذه المقدمة الغنائية كان يمكن أن تسهم فى زيادة ثروة الألفاظ الفصحى حين تردد علي مسامع الجماهير لولا ما فيها من انحرافات، فاسم البرنامج كان يمكن أن يكون (شئٌ لا يعجبنى) بدلاً من ميعجبنيش) وفى هذه المقدمة تطورت (ميعجبناش) عن (لايعجبنا) كما سهلت الهمزة وعوض عنها بتضعيف فى آخر (حدّ) وأصلها (أحد) كما استبدلت (كمان) بكلمة (أيضاً) وتطورت (جيتو) عن (جئتم)، أما التعبير (جيتو للحق) مع نطق القاف همزة فأصله فى الحقيقة أو فى حقيقة الأمر.

يذيع الإعلامى صبرى سلامة برنامجاً اجتماعياً يمزج فيه التراث ونصوصه وأحداثه بالحاضر ومثالبه بلغة فصحى سليمة، ولا يعيب البرنامج إلا عنوانه وهو (ع الماشى) وبعض القبائل العربية استعملت ع الماء (عَلْمَاء):

غداة طغت علماء بكر بن وائل وهاجت صدور الخيل شطر تميم[٤٨]

ولكن كلمة (الماشى) تنزع إلى العامية لكنه راعى فى العنوان اجتذاب الجمهور، بالإضافة إلى المقدمة الموسيقية المؤثرة فى الوجدان، أما استبدال (على) بالعين فيفسر أنه إما ضرورة شعرية أو نوق لهجى خاص. ويعد المذيع إكرام شعبان برنامجاً يومياً فى إذاعة الشرق الأوسط (سطور أعجبتنى) مدته خمس دقائق ويذاع صباحاً ٦,٤٥ دقيقة ويختار له مادة مكتوبة ثقافية واجتماعية معاً بحيث يتيح للمستمع الذى لايملك القراءة أو العمل المكتوب وذلك بلغة عربية سليمة، كما يعالج من خلال هذه المادة ظاهرة اجتماعية تقوِّم من سلوك الفرد كمسألة اتباع نظام علامات المرور واحترام الشرطى ومراعاة قواعد الآداب العامة.

٢- ثقافى :

يعد الأداء اللغوى السليم نطقاً وصرفاً ونحواً فى إطار ثقافى راق من المواصفات الأساسية للعمل الإذاعى سواء فى الاختيار المبدئى أم فى التدريب، فلقد حدث تغير فى الأداء اللغوى من أسلوب العرض التقليدى الرسمى إلى أسلوب سلاسة[٤٩].

فمن عيوب بعض البرامج أن تختار لأدائها شخصية مشهورة بأداء الأدوار الترفيهية مما يبعث على سخرية المتلقى ومحاولتهم ابتكار نكات هابطة ولغاتها مسفة على المؤدى من ناحية، وعلى المادة المقدمة من ناحية أخرى حتى إن المستمع إذا اعتاد من شخصية بعينها الهزل فإنه فى المواقف الجدية ذات الهدف والقيمة، والتى يمكن أن تؤديها هذه الشخصية لايكاد المتلقى يتقبل ما يقدم إليه من جد إذا ما قدمته له هذه الشخصية.

فالسيدة إيناس جوهر المذيعة بالشرق الأوسط تقدم برنامجين للمستمع أحدهما هو (تسالى) وفيه تقدم المذيعة معلومات وطرائف ومواقف مختلفة تستدعى عجب المستمع العربى مما تقدمه الحضارة الأوربية والإنسان الأوربى والأمريكى على السواء، لكنها تقدمها فى خفة ظل وضحكة مميزة صارت تصطنعها النساء والفتيات فى كل موقف وفى كل مكان، وإن لم يكن الموقف يدعو إلى الضحك كما أنها تقدم البرنامج وفى مطلعه رباعية من رباعيات (صلاح جاهين) العامية صارت عند الجماهير كأنها قولٌ مأثور أو آية لا يمل الناس تلاوتها :

غمض عنيك وامْشِى بخفة ودلع
الدنيا هى الشابة وأنت الجَدَع
تشوف رشاقة خطوتك تعبدك
لكن أنت لو بصيت لرجليك تقع ! عجبى!

والرباعية تعج بالانحرافات الصوتية والصرفية والتركيبية، فاستعملت (غمض) وأصلها (اغمض)، وأشبعت الياء فى (امشى) وهى فعل طلبى، والأصل (امش) واستبدلت الحال (منتصباً أو معتدلاً) بشبه الجملة (بخفة)، كما انحرفت فى نطقها صيغة (تدلل) إلى (دَلَّعْ) ، كما استعملت (الجدع) بدلاً من (الشاب) واستعملت (تشوف) بدلاً من (ترى) ونطقت القاف همزة (رشاقة)، كما انحرف التركيب (بصيت لرجليك) عن (نظرت إلى قدميك) ، والانحراف الأخير صوتى فى نطق القاف همزة فى (تقع) والجيم قاهرية فى (عجبى)، وبعض هذه الانحرافات مصدرها الكاتب كاختياره الجدع بدلاً من الشاب لتتناسب إيقاعياً مع نهايات الرباعية (ودِلّع)، وبعضها الآخر أضفت عليه المذيعة ملامحها الصوتية الخاصة من نبر وتنغيم وصعود وهبوط.

كما تختم كل حلقة بـ : (كده الناس تفكر ... كده الناس تعيش) فزاد عليها الجمهور ناسجاً على المنوال نفسه :

كده الناس تهذر	كده الناس تهيص
كده الناس تلوش	كده الناس تلوص
كده نجيب بيجامة	كده نجيب قميص
كده نجيب عروسة	كده تجيب عريس

والمذيعة نفسها تقدم برنامجاً آخر اسمه (شبيك لبيك) تلبى فيه رغبات المستمعين من أغانى قديمة وحديثة وشبابية وقطع موسيقية شرقية وغربية وتسجيلات لمسلسلات قديمة وحديثة ومشاهد من مسرحيات هزلية وكوميدية، والبرنامج يذاع يوما الأحد والثلاثاء فى العاشرة والربع مساءاً، ومدة الحلقة ٤٥ دقيقة، وتضفى على البرنامج من خفة ظلها وضحكاتها المتميزة مالاتختلف فيه عن طريقة الأداء فى برنامج (تسالى) لكنى لم أرد التكرار،

والمذيعة نفسها تقدم برنامج جاد هو (أبجد هوز) تقدم فيه بالاشتراك مع المذيع (محيى محمود) بعض التصويبات اللغوية للاستعمالات الخاطئة الشائعة بين الجماهير اللغوية كما تقدم آخر قرارات مجمع اللغة العربية بالقاهرة، لكنها تسلك المسلك نفسه الذى تسلكه فى برنامجيها (تسالى، شبيك لبيك) فتظهر سمات نطقها الصوتية والتنغيمية وضحكتها المشهورة مما يقلل من صدق المعلومة لدى المتلقى إذ يظنها سخرية فيضفى عليها فى الشارع والبيت سخريته هو الآخر مثل قرار المجمع بشأن كلمة (ساندوتش) التى اختير لها (شاطر ومشطور وبينهما طازج) فيفقد البرنامج جديته ويضيع الهدف الذى أريد منه، ولذا يشترط فيمن يقدم البرنامج الثقافى اللغوى أن يعرف عنه المواقف الجدية فى الإذاعة والتمثيل ويستبعد من هذه البرامج كل من له علاقة بالكوميديا أو المونولوج أو المواقف الهزلية أو أن يكون مختصاً فى الإعلانات التجارية. وبالمثل تقدم هدى العجيمى برنامج (مع الشعراء الشبان) مرتين أسبوعياً ومدة الحلقة نصف ساعة من ٥,٥ إلى ٦ مساءً، وكانت المذيعة مرتبطة ببرنامج (إلى ربات البيوت) سنوات طويلة من الزمن فصارت تقدم (مع الشعراء الشبان)، لكن بعض النساء اللائى تستضيفهن فى البرنامج ليقدمن أعمالهن المنشورة فى الدواوين والمجلات بالتعليق عليها فى البرنامج يعيبها أن كثيراً منها بلغة عامية، وينقصها جودة الوزن، وهذه عناصر مهمة فى استقامة اللغة وتربية أذواق المستمعين لتقريبهم إلى مستوى النسق الفصيح، لكن الضيوف ليسوا على المستوى اللائق، أضف إلى ذلك أن الأعمال القصصية ومجلات النوادى تناقش الجوانب الفنية فقط وليس اللغوية، كما أن المذيعة قد ارتبطت فى أذهان الناس بتقديم لون معين من الاجتماعيات من خلال ربات البيوت، والبرنامج يحتاج إلي مقدمة شعرية أو موسيقية أو غنائية، تتناسب مع قيمة

البرنامج وفائدته، بالإضافة إلى انتقاء الغناصر الشابة ذات الإنتاج المتميز والأداء اللائق.

وتستضيف البرامج الثقافية شخصيات لا تلتزم النسق الفصيح فى الكلام، مما يجعل ذلك مدعاة للتقليد والاقتداء.

وهكذا فُتِحَتْ نافذة شرعية لدخول رياح التغير اللغوى على مختلف جوانب البنية اللغوية، أضف إلى ذلك أن مجموعة الضيوف وطائفة الأدباء التى تعمل مثل هذه التغيرات تحتل عادة مكانة خاصة فى المجتمع، الأمر الذى يضاعف تأثيرها ويدفع الناس إلى محاكاتها، ويفتح هذه النافذة لايمكن أن يبطل تأثيرها(٥٠).

وهناك سمة جامعة لعدد من البرامج التى غالباً ما تكون مادتها أو نصوصها أو ضيوفها ممن يعنون بالفصحى ولكن يكون دور معد البرنامج ومقدمه سلبياً بحيث يفسد هذا الاتجاه نحو الفصحى بتدخله الإدارة البرنامج والحوار إدارة تنزع إلى العامية ويبدو أن هؤلاء المعدين يتصورون أنهم يقتربون بذلك من نفوس الجماهير، فمن ذلك برنامج (شاهد على العصر) والذى يذاع أسبوعياً لمدة ساعة من البرنامج العام وضيوفه من أعلام الفكر والثقافة والدين والسياسة والعلم وفيه يحرص الضيوف على التحدث بالفصحى، بينما يقدمهم عمر بطيشة بالعامية ويدير الحوار بالعامية ويناقشهم بها، وربما تأثر بطريقتهم فى النذر القليل، لكنه ما يلبث أن يعود إلى العامية.

وبرنامج (النص الأصلى) الذى يذاع من البرنامج العام فى العاشرة والنصف مساء كل يوم وهو يهتم بتقديم الأعمال الحديثة والمعاصرة للكتاب والأدباء، ولكن يقدمها أحد الفنانين موظِّفاً ملكاته وقدراته فى إبراز الملامح

الصوتية لشخصيات النص، فتبدو عامية ومحرّفة، وكأن الممثل يقوم بعملية تحويل النص المكتوب من الفصحى المعاصرة إلى نص عامى بالرغم من الأداء الجيد المتميز.

ومن البرامج التى ظل يقدمها البرنامج العام لسنوات طوال برنامج الغلط فين، وكان يقدمه الإذاعى على فايق زغلول والبرنامج يقوم على إعداد المسابقات بين فئة خاصة من الجمهور وهى طلاب الجامعات، على أن تعد هذه المسابقات إعداداً دramياً يكشف عن معرفة الطالب بأعلام الفكر والثقافة والأدب وما قدموه للإنسانية من علوم ومؤلفات، لكنَّ هذا الجهد تصنع قيمته فى إطار الطريقة التى يقدم بها البرنامج وأسلوب المعالجة للمادة لأنها تقوم على العامية المبتذلة، ناهينا بأنه يقدم للمتسابق جائزة كان قدرها ٧٥ قرشاً وكان الجمهور يستثمر هذه الجائزة فى السخرية والضحك فإذا ما رسب الطالب فى مادة يقوم له لصاحبه (المادة التانية بـ ٧٥ قرش) ، وإذا عثر أحد فى الطريق يقول له الساخر (الواقعة الجاية تأخذ ٧٥ قرش) بنطق القاف همزة - أضف ذلك إلى عنوان البرنامج الذى كان يجب أن يكون (اختبر معلوماتك) أو (حاول معنا) أو (اكتشف موضع الخطأ)، وقد غير عنوان البرنامج إلى (مسرح المنوعات) لكنَّ شيئاً من التطوير الحقيقى لم يطرأ عليه، بالرغم من أنه يقدم إلى طلاب الجامعة وتدور أحداثه بينهم، وتقدم البرنامج المذيعة انتصار شلبى والتى تنطق بلكنة أجنبية ولاتكاد تستجيب لها اللغة العامية.

ويقدم البرنامج العام لمستمعيه فى كل صباح عشرة دقائق بعنوان (أخبار خفيفة) ينتقيها أحد مذيعى الفترة الصباحية مثل أمنية عزمى أو صفاء الدمنهورى أو على مراد ويعتمد الاختيار على الطرائف التى تنشرها الصحف اليومية، ويتدخل المذيع بعرضها والتعليق عليها وأحياناً السخرية

منها بلغة تحوّل الخبر من الفصحى المعاصرة إلى العامية[٥١]. التى تنتقل من المذيع إلى المستمعين ثم من الآباء إلى الأبناء وبعبارة مختصرة : إن الجيل الأول يخطئ فى تقليد سلفه خطأ طفيفاً لا يشعر به، ثم يأتى الجيل الثانى فيعمق خطأ الجيل الأول، ثم يفعل الثالث ما فعله الثانى والأول، وهكذا إلى أجيال متعددة حتى يغدو الفرق كبيراً بين ما ينطقه السلف الأول وبين ما ينطقه الجيل المتأخر[٥٢].

وقد عرضت قضايا لغوية متعددة فى إطار وسائل الإعلام : منها مدي ارتباط المستوى اللغوى لكل برنامج بنوعيه المتلقين فى إطار «الذاتية الاجتماعية Social Identity» لهم، وكيفية تحقيق التوازن مع متطلبات اللغة المشتركة. ومنها - أيضاً - مدى التنوع اللغوى فى البرامج المختلفة : البرامج الدينية، الأخبار والتعليقات، المسلسلات، المقابلات والمناقشات، برامج الترفيه، برامج الأطفال، البرامج التعليمية، الإعلانات. ومنها العلاقة بين لغة الحوار فى الرواية ولغة الحوار فى المسلسلات الإذاعية والتليفزيونية. ومدى اعتماد وسائل الإعلام المنطوقة والمسموعة علي مادة مطبوعة وأهمية الخبرة المكتسبة فى دور الصحف فى عمليات التحرير اللغوى من حيث طول الجملة ونظام الفقرات والجمل المعترضة.

وقد بين الاستعمال اللغوى فى وسائل الإعلام دوره فى التغير اللغوى.

وفى بعض الأحيان يتخلى البرنامج العام عن دور المعد والمقدم للبرنامج ويجعل من الضيف معداً ومقدِّماً، ومن البرنامج التى تنهج هذا النهج برنامج (حديث السهرة) وهو برنامج يومى مدته نصف ساعة وموعده التاسعة والنصف مساءاً، وتقدم الإذاعة من خلاله تسجيلاً لأحد أعلام الفكر والثقافة والعلم، يقدم حديثاً فى التخصص بلغة عربية فصحى سليمة بحيث

يستفيد المستمع من المعلومات ومن أسلوب التقديم واستعماله اللغة استعمالاً صحيحاً.

وتقدم إذاعة الشرق الأوسط برنامجاً يومياً بعنوان (ضى القمر) تقدمه نانيس صلاح الدين وموعد ٩,١٠ مساءاً، وهذا البرنامج جاء بديلاً لبرنامج آخر هو ورقات أدبية، والبرنامج يقدم مادة جيدة فى لغة سليمة وموسيقي عذبة، غير أنه يحتاج إلى مقدمة مناسبة كما أن العنوان يحتاج إلى تعديل كأن يكون (فى ضياء القمر) ، والغريب هو اختيار العنوان الأصعب (ضىّ) ولكن يبدو أن عنصر الجذب يسيطر دائماً على وسائل الإعلام، فهذا العنوان مرتبط بأغنية عبد الحليم حافظ (ضى القناديل). ولم تسلك وسائل الإعلام نهجاً وسطياً يتناسب مع مستوى الجماهير العلمي والثقافى والاجتماعى ويتفق مع أنواقهم، بل لجأت إلى لونٍ من القسمة الحادة فجعلت علي سبيل المثال إذاعتى الشرق الأوسط والشباب والرياضة تغرقان فى النهج الترفيهى من ناحية وجعلت إذاعتى البرنامج الثانى الثقافى والقرآن الكريم ذاتى طابع خاص بحيث لا يتجه إليهما إلا الزاهدون أو المتخصصون فإذاعتا البرنامج الثانى والقرآن الكريم تعدان عملين حضاريين كفيلين بتحقيق التنمية اللغوية السليمة وصون مسامع الجماهير من اللحن وفساد الذوق ولكن يعيب إذاعة البرنامج الثانى أنه على موجة الـ (F.M)، وهذه الموجه غير متاحة فى الأجهزة البسيطة كما أن هذه الموجة يصعب التقاطها إلا فى مناطق معينة تقع فى دائرة محطات التقوية. كما يعيب هذه الإذاعة أنها تعمد إلى إذاعة فقرات موسيقية كثيرة من السيمفونيات الغربية التي لا يتذوقها أكثر من ٩٥٪ من جماهير الإسكندرية؛ ولذلك وجب على هذه الإذاعة أن تقدم فقرات من الموسيقى الشرقية العربية القريبة من أنواق الجماهير لتجذبهم نحوها، وتقربهم من موادها المذاعة كما يعيبها الإكثار من تقديم الأعمال العالمية

المترجمة، وإن كانت تؤدى باللغة العربية الفصحى لكنها بعيدة عن الذوق السكندرى، لأن العادات الاجتماعية وطرائق الحياة فى هذه الأعمال بعيدة عن البيئة والذوق والدين والعقيدة مما يزهد المستمع فى الإقبال عليها أو متابعتها.

أما إذاعة القرآن الكريم فإنها تقدم زاداً دينياً لغوياً وتعليمياً كافياً خصوصاً أنها تقدم خدمة خاصة لطلاب الأزهر الشريف بجميع مراحله كما تقدم صلاتى المغرب والعشاء من مساجد مختلفة من أنحاء الجمهورية وتنقل صلاتى العيدين وليالى رمضان ووقفة عرفات من الحرمين ، وهذا الأمر يتطلب مستمعين ذوى كفاءة لغوية خاصة، أما ما اعتادت عليه المحال التجارية من توجيه المؤشر نحو هذه الإذاعة فهو للتبرك وجذب الجماهير لأن كلاً من البائع والمشترى يكون مشغولاً بالسلعة التى تباع أو تشترى. والمعين علي الاستفادة من هذه الإذاعة هو الاهتمام بتقوية العاملين اللغوى والدينى فى مختلف مراحل التعليم والاستعانة بالكتاتيب ودور الحضانة لإعداد المواطن السكندرى للاستفادة من برامج هذه الإذاعة التى تتجلى أهميتها فى الشخصيات التى تستضيفها من مفكرين إسلاميين ومن علماء الأزهر التى لاشك أنها تؤثر على الجمهور بحيث يظهر فى كلامهم عبارات وأدعية مصوغة بالعربية الفصحى وبعضها آيات، والبعض الآخر أحاديث شريفة، تؤثر على رفع المستوى اللغوى اقتراباً من الفصحى، واستقامة للسان العربى، وبعداً عن السفساف من الكلام.

وترجع أهمية هذه الوسائل فى المقام الأول إلى مخاطبة الجماهير، ولها من هذا الجانب دورها الحاسم فى الاستعمال اللغوى. وهو دور قامت به على مدى القرون – وتقوم به – مؤسسات متعددة ، منها المؤسسات الدينية والمؤسسات التعليمية والإدارة الحكومية وتاريخ اللغات يثبت أثر هذه

المؤسسات فى تشكيل الحياة اللغوية، فالقرآن الكريم أثر فى الاستعمال اللغوى، من حيث استمرار المفردات واستعمال التراكيب، ومن هنا عَظُم تأثير القرآن من خلال النص المقروء أو المرتل، وكذلك من خلال النص المسموع فى أداء الشعائر أو فى الاستماع كبيراً وواضحاً. ويرجع هذا إلى البعد الاجتماعى لهذا الأداء اللغوى(٥٣).

٣- وسائل معالجة :

استعملت الجماهير اللغة على نحو غير معتاد استعمالاً فنياً، وهم فى هذا الاستعمال يعمدون إلى تقوية المعانى المعتادة أو المبالغة فيها أو إلى إضعاف المعانى القوية، ويعمدون كذلك إلى تحقيق الإنسجام والموسيقى بين ألفاظهم الأمر الذى يدفعهم إلى التحول عن الدلالات التقليدية للألفاظ أو عن النطق التقليدى لها وفاءً لتلك العناصر الجمالية التى يحرصون عليها عند استعمالهم الفنى للغة، ومن ثم يخرج استعمالهم الفنى عن التقاليد والقواعد المرعية فى الاستعمال اللغوى المعتاد(٥٤) أو المباشر، الأمر الذي يؤدى فى النهاية إلى زيادة ظواهر التنوع اللغوى، مما تسبب فى وجود صراع بين الاستعمال المباشر للغة والاستعمال الفنى لها. وقدم محمد الكحلاوى مونولوجاً يحث على الصبر والإيمان بالقدر خيره وشره وفيه : {لأن صبرتم أجرتم وأمر ربى نافذ وإن لم صبرتم كفرتم وأمر ربى نافذ} يحفظه الجمهور ويستعملونه على أنه جزء من حديث شريف أو آية قرآنية، وهم لايدرون أنه مونولوج اقتبس من حديث قدسى لبعد عهد استعمال الناس له وزمن إذاعته وتوارث الأجيال اللاحقة لحفظ المونولوج عن الأجيال السالفة دون أن يعرف مصدره.

والتحريف يبدو فى التركيب (إن لم صبرتم) وصحته (وإن لم

تصبروا)، ولكن يبدو أن للإيقاع الموسيقى دوراً فى السياق ليتقابل مع التركيب الأول (لأن صبـرتم أجرتم) و(أجَـرْتُمْ) أصلها (أجُـرْتُم) بالبناء للمجهول ، ومثله (يا ابن آدم تجرى جرى الوحوش من رزقك لم تحوش) والانحراف يبدو فى التركيب (من رزقك لم تحوش)، فاستبدل الفعل (تمنع) بالفعل (تحوش) والمقصود (لن تمنع قدر الله) فهم يستعملون (لم) بدلاً من (لن) و(لم) لا تدخل على الفعل المضارع الذى تعين للاستقبال، بحيث يصبح (لم تحوش) والمراد لن تمنع.

وتأخذ الجماهير مادة المونولوج هذا المأخذ للنزعة الدينية التى تميز بها محمد الكحلاوى فى أعماله الفنية، وما يصاحبها من إيقاع موسيقى يعلق بالأذهان فتثبت الجمل فى الذاكرة بانحرافاتها(٥٥). وقد اعتادت إذاعة البرنامج العام أن تذيع للمتلقى فى شهر رمضان من كل عام برنامجاً اجتماعياً يهدف إلى إصلاح الخلل الاجتماعى فى المجتمع المصرى واستنكار العادات السيئة فى الأسرة المصرية من تكالب على السلع أو الاحتفاظ بما لايلزم المنزل أو سوء عشرة الزوجات لأزواجهن وذلك فى مادة خفيفة يقدمها السيد الملاح على أنغام السمسمية الذى يحظى بقبول الجماهير الناجم عن جودة الموسيقى طوال البرنامج وسهولة المادة المقدمة؛ لارتباطها بأذواق الجماهير وتناسبها مع الظروف الاجتماعية التى يعيشونها وخفة ظل الفنان، ولكن يعيب هذا اللون من الألوان الفنية أن تركيب الجملة فيه أتى مصوغاً على النسق الفصيح لكن مفرداتها وأبنيتها الصرفية تنتمى إلى العامية والمعرَّب والدخيل، وتتسم بانحرافات فى الصوت والبنية والتركيب.

ويبدو أن هذه الانحرافات مقصودة وأن الكاتب والفنان سيد الملاح يعدانها من عوامل قبول المستمع للبرنامج والاهتمام به.

أى أنها وسيلة جذب للجماهير، وهذا الأمر يعد معول هدم للفصحى.

ولقد كان الاعتماد كثيراً على أفلام الحركة، سواء أكانت من الإنتاج السينمائى القديم أم من الإنتاج البرامجى التليفزيونى الجديد مؤثراً فى جعل التليفزيون يقترب بشكل كبير من العامية. ولما كانت بدايات السينما بالعامية المصرية القاهرية فقد استقر هذا المستوى اللغوى فى مسلسلات التليفزيون وأصبح نمطاً مألوفاً. ولكن اعتماد التليفزيون على الأفلام وعلى الإعلانات وعلى المسلسلات، واهتمامه بالإبهار البصرى جعل القضية اللغوية تتعقد، وأتاح تكون تصورات تكاد تقصر دور التليفزيون على المهام السياسية والترفيهية، وتجعل للثقافة دوراً تابعاً، ولاتضع فى الاعتبار أن دور التليفزيون فى تشكيل الواقع اللغوي يعد أمرًا حاسماً بالنسبة للمستقبل. ومن هنا نَشَأت ضرورة إيجاد سياسة لغوية للإذاعة والتليفزيون، والتخطيط للتنفيذ بالوسائل المناسبة، ومنها الإعداد اللغوى والاهتمام بالتنشئة اللغوية.

فالتخطيط اللغوى ضرورى من أجل وصول الرسالة الإعلامية بدقة. ومن هنا بدت أهمية الوعى بدور التليفزيون المتزايد فى التنمية اللغوية. وهكذا فإن تكوين اتجاه عام يتمثل فى سياسة لغوية واضحة الملامح يشارك فى تنفيذها لحل القنوات يعد من أهم ما يمكن أن تقوم به وسائل الإعلام للتنمية اللغوية.

وهكذا تبدو أهمية عرض قضايا الاستعمال اللغوى فى وسائل الإعلام ومستويات اللغة في برامجها المختلفة. ومدى الصلة بين مستويات اللغة فى الإذاعة المسموعة وفى الإذاعة المرئية(٥٦).

وقد أحس بهذا الدور بعض اللغويين كالدكتور كمال بشر فجعل هناك لوناً من التعاون بينه وبين بعض المذيعين ومعدى البرامج بإذاعة صوت العرب(٥٧) فقدموا للجمهور برنامجاً تعليمياً لغوياً يومياً مدته ١٥ دقيقة

وموعده الثانية والربع، بث الدكتور كمال بشر من خلال هذا البرنامج بعض أفكاره التى نشرها فى كتابيه علم اللغة الاجتماعى واللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم والبرنامج يتبع طريقة سوق القاعدة وبعض الشواهد العربية، ثم يقوم باختيار بعض الألوان الإذاعية من برامج ثقافية وترفيهية ودينية وغنائية تُذَكِّر المستمع بالقاعدة واستعمالاتها، ولذا يرى البحث أن تطور هذه البرامج ذاتها، والعناية بها عناية خاصة يحقق كفاءة أكثر مما يمكن أن يحققها هذا البرنامج الذى يقوم على الاختيار، وفوق ذلك فهو برنامج تعليمى والجمهور ينفر من هذه البرامج ويحول مؤشره دائماً إلى البرامج الحرة التى تجذبه.

والحقيقة أن الاعتماد على البرامج التعليمية لايكفى لاستقامة ألسنة أبناء اللغة ومستعمليها لمدته القصيرة إذا قيس بعدد الساعات التى تُقَدَّم له فيها مجموعة البرامج الثقافية والاجتماعية وإن كانت هذه الطريقة تصلح مع غير أبناء اللغة؛ ولذا يجب التوجه إلى مجموعة البرامج الاجتماعية والثقافية والدينية التى تقدمها الشبكات المختلفة لمجموعة الإذاعات والقنوات التليفزيونية المصرية لتقييمها واختيار الصالح منها ليكون نموذجاً للبرامج الأخرى من حيث الإعداد الدرامى وطريقة التقديم وأسلوبه والمقدمات والخواتيم وألوان الموسيقى المعينة على جذب الجمهور وإقرار الاستعمال اللغوى فى ذاكرته والاحتفاظ به وترديده واستعماله فى شئون حياته المختلفة.

تقدم شبكة البرنامج العام : رأى الدين تقديم دكتورة هاجر سعد الدين وموعده ٧,٣٠ مساءاً، وبرنامج يومى، قطوف الأدب من كلام العرب وموعده ١١,٣٠ صباحاً برنامج أسبوعى، كتاب عربى علَّم العالم إعداد فوزى خضر وموعده ١١,٣٥ مساءاً برنامج يومى، زيارة لمكتبة فلان إعداد وتقديم نادية صالح موعده ١,١٥ ظهراً برنامج أسبوعى، قال الفيلسوف

تقديم سميرة عبد العزيز موعده ١,٥٥ صباحاً برنامج يومى، وسعد الغزاوى وإخراج إسلام فارس، قل ولا تقل تقديم على عيسى، موعده ٣,٥٠ عصراً برنامج يومى، لغتنا الجميلة تقديم فاروق شوشة ١١,٥٠ مساءاً برنامج يومى، أسبوعيات تقديم طاهر أبو زيد، موعده ١,١٥ ظهراً برنامج أسبوعى، الفترة الثقافية موعده ٣,١٥ إلى الرابعة عصراً يومى، لسان عربى واحد موعده الثلاثاء ٩,١٠ مساءًا، برنامج أسبوعى.

وتقدم شبكة الشرق الأوسط : أبواب السماء تقديم مديحة نجيب، موعده ٦,٥٥ صباحاً برنامج يومى، كلام جميل الشرق الأوسط ٢,٤٥ ظهراً برنامج يومى.

وتقدم شبكة صوت العرب : اسألوا أهل الذكر موعده ١٢,٥٦ ظهراً برنامج يومى، قرأت لك موعده ١٠,٥٠ صباحاً، برنامج يومى. لغة العرب إعداد د/ كمال بشر موعده ٢,١٥ ظهراً برنامج تعليمى يومى.

يقدم التليفزيون من خلال القناة الأولى : رب اشرح لى صدرى موعده يوم الاثنين ١٠,١٠ مساءاً برنامج أسبوعى، نور على نور تقديم أحمد فراج موعده الاثنين مساءاً برنامج أسبوعى، الجائزة الكبرى تقديم جمال الشاعر موعده الخميس ٦,٣٠ مساءاً برنامج أسبوعى، ويقدم التليفزيون من خلال القناة الثانية : أمسية ثقافية تقديم فاروق شوشة موعده ٧,١٥ مساء كل ثلاثاء، برنامج أسبوعى.

وهناك برامج تصلح لأن تكون نموذجاً يحتذى به فى الإعداد والتقديم والتلقى على أن يُراعى فيها الشروط والمواصفات المتبعة فى إعداد وتقديم الإعلان التجارى :

من البرامج الثقافية التى تتسم بطابع خاص فى الإعداد والتقديم

والإخراج وعوامل الجذب المتعددة (قاموس المعرفة) والذى يقدمه البرنامج العام يومياً لمدة عشر دقائق، وهو دائرة معارف إذاعية يعدّه سليمان فياض وتقدمه هالة البيلى وحسن مدنى، ويختار المعدّ موضوعات منتقاه تمس استعمالات المجتمع ومناسباته، فتقدم بطريقة علمية ولغة فصحى سليمة وأداء متميز، بأن يتبادل المذيعان فقرات المادة وجملها، ويتخلل هذا التوزيع إيقاعات موسيقية لأشهر الأغانى التى تحظى بقبول الجمهور فتفصل بين الجمل والفقرات، فَتُشَوِّق المستمع إلى المزيد ناهينا بمقدمة البرنامج وخاتمته الموسيقية المتميزة الجاذبة للآذان، ومن الفوائد الجمة لهذا البرنامج إنك تجد فى مفرداته الفصيحة ما يقابل استعمالات الجمهور العامية المنحرفة، فيفيد منها المستمع والطالب معاً فى الإنشاء والتعبير بالفصحى.

ومن إذاعة البرنامج العام برنامج «مواقف من حياة الرسول» والذى يعده ويقدمه متولى درويش وموعده ٧,٤٥ مساءاً، ومقدمة البرنامج الموسيقية مناسبة وترتبط بأغنية دينية (سلام الله يا طه)، والاستهلال والخاتمة جيدة، وصوت المذيع جيد، وأسلوبه سليم، ومخارج حروفه صحيحة، وطريقة عرضه مشوقة للنفوس وجاذبة للآذان وتفيض تقوى وإيماناً.

كما تعد الأدعية الدينية التى تذاع فى المناسبات الدينية وطوال شهر رمضان - فى مختلف إذاعات الشبكات المحلية - من العوامل التى تساعد على تنمية الفصحى لدى الجمهور خصوصاً أن جملها قصيرة، ولها موسيقى هادئة تتقبلها النفس ويسهل تعلقها بالذاكرة مثل أدعية ياسمين الخيام (ياختام الأنبياء يا حبيبى يا محمد يا رسول الله) وقولها في دعاء آخر (سلام الله يا طه ورحمته وبركاته) وما تتميز به بعض الأصوات من التخصص فى هذا اللون مثل المرحوم السيد النقشبندى وله طريقة خاصة

فى إلقاء الدعاء تقربه من الجماهير فينطقون جمله ويحفظونها ومن أشهر ما قاله : (اللهم صلى على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم اللهم أعد للمسلمين مجدهم وعزهم، وصن بلاد المسلمين من كل مكروه وسوء، ورد الناس إلى الحق والعدل وأهدهم إلى صراطك المستقيم، يا أكرم الأكرمين يا رب)، ونصر الدين طوبار ومن أشهر ما قاله : (سبحانك ذو الجلال الحق، رحمته ظل لقدرته سر لنجواه). والشيخ محمد الطوخى وحسن قاسم، وممدوح عبد الجليل.

والدين يقوم بدور مهم فى انتشار لغة معيّنة. فالمسيحية سهّلت انتشار اللاتينية واليونانية والسريانية، والبوزيّة ساعدت على قيام الدراسات السنسكريتية. والإسلام يسّر انتشار العربية. ففى إسبانيا ومنذ الجيل الثالث بعد فتوحات سنة ٧١١، كان المسلمون فى غالبيتهم (الإسبان والعرب والبربر) ثنائيى اللغة يتكلمون اللغة العربية واللغة الكتلانية الرومانية[٥٨] .

وتقدم إذاعة الشرق الأوسط برنامج (أبواب السماء) تقديم مديحة نجيب وحسن شمس وموعده ٦,٥٥ صباحاً والبرنامج يومى، والبرنامج يختص بالأدعية والأحاديث القدسية ويثبت فى مطلعه : يارب ... الملك لك والأمر لك .. ما أعدلك يا رب. يارب وهبت لنا نعمة الحياة تتجدد مع مشرق شمسك، وأيقظتنا على حبك وعبادتك، اللهم فافتح لرجائنا رحابك، ولدعائنا أبواب السماء كما تثبت فى نهايته : الله استجب وتقبل يا رب العالمين يارب.

كما يمكن الاستفادة من بعض البرامج الإذاعية التى تهتم بالعربية وآدابها وفنونها اللغوية مثل برنامج (أبجد هوز) الذى يذاع فى مقدمته قول مأثور للدكتور طه حسين (لغتنا العربية يسر لا عسر، ونحن نملكها كما كان القدماء يملكونها ولنا أن نضيف إليها ما نحتاج إليه من ألفاظ لم تكن

مستعملة فى العصر القديم) بصوت الدكتور طه حسين ، وبرنامج (قل ولا تقل) للمرحوم على عيسى فى البرنامج العام الذى يتناول كافة الأخطاء الشائعة وطريقة تصويبها والبرنامج الثقافى فى البرنامج العام الذى يبدأ من الثالثة والربع إلى الرابعة كل يوم، ويعرض الأخبار الثقافية وفنون الشعر والنثر ، ومسابقات تتعلق بالشخصيات التراثية وأعلام الفكر العربى ورواد الثقافة، ومثله برنامج (قرأت لك) فى صوت العرب، والذى يعرض ملخصاً لكتاب صدر بالعربية ويعده ويقدمه وفيق ماسون لمدة عشر دقائق من صباح كل يوم، وفى البرنامج العام برنامج «اقرأ» وتقدمه هالة الحديدى وحازم طه، وموعده الرابعة وعشر دقائق عصر كل يوم، وفيه عرض لبعض المؤلفات أو الأخبار العلمية بلغة عربية سليمة، ومثله البرنامج الدائم للشاعر فاروق شوشة (لغتنا الجميلة) الذى يعرض روائع الشعر أو النثر لمدة عشر دقائق يومياً، أما الإذاعى القدير طاهر أبو زيد فإنه يقدم خدمة جليلة للعربية بجمعية (حماة العربية) التى يخصص لها حلقات يقدمها هو عن العربية ومشاكلها ووسائل علاجها، وينضم إليه بصفة مستمرة أعضاء جدد يحرص على تقديمهم للقراء فى كل حلقة مستفيداً من هيئة الإذاعة البريطانية فى برنامجها (ندوة المستمعين)[٥٩].

وهذه البرامج يقدمها المذيعون بأنفسهم فى لغة سريعة لا تتيح للمتلقى أن يستقر فى ذهنه العبارات المأثورة أو النصوص، ويعيبها أنها تخلو من المقدمات والخواتيم التى تجتذب المستمع من ناحية، أو تعلق بذاكرته من ناحية ثانية، كما ينقصها الاستعانة بمخرج وممثلين بحيث يعملون على إلقاء الجمل بطريقة خاصة تحقق الغرض من المادة التى تقدم للمستمع أى تحتاج إلى إعداد درامى.

من مزايا بعض البرامج التليفزيونية أن تختار لها شخصيات محببة

لدى الجماهير بسماتها الخلقية والخلقية كالبرنامج الدينى الذى يقدمه الأستاذ جمال الشاعر (الجائزة الكبرى) على القناة الأولى، فهذا البرنامج يقوم على اجترار المستمع لثقافته الدينية من آيات القرآن والأحاديث الشريفة والأقوال المأثورة عن الصحابة والأحاديث القدسية وتؤدى الجوائز التى تقدَّم فى هذا البرنامج دوراً مهماً فى الإقبال عليه، وهى إما أداء عمرة مجانية أو حجة لمن يجيب إجابة سليمة على الأسئلة التى يقدمها البرنامج، كما يقدم جمال الشاعر برنامجاً أسبوعياً تليفزيونياً (بين الناس) مدته ٤٥ دقيقة مساء كل جمعة على القناة الأولى، ويختار فى كل حلقة أحد المشاكل الاجتماعية والإنسانية التى تمس مشاعر الجماهير وعواطفهم وتقوى لديهم حس التعاون والتراحم والتقوى، وذلك بإعدادها إعداداً درامياً مناسباً ويتدخل هو بعرض المشكلة فى لغة فصحى سليمة، ويلتقى بالجماهير لإبداء الرأى فى حل المشكلة ثم يستعين بالمختصين لإبداء الرأى أيضاً، كما يقوم بالرد على الرسائل التى تصل البرنامج من الجماهير، وفى نهاية كل حلقة يعرض مشكلة جديدة ويقدمها من خلال العمل الدرامى، ويرجىء الحل للأسبوع التالى ويحظى هذا الأسلوب فى المعالجة بعناية الجماهير وإقبالهم ومشاركتهم خصوصاً أنه يعرض المشكلة بأسلوب خطابى حماسى مشفوع بما يناسبه من آيات القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة والقدسية، وما أثر عن العرب من حكم وأمثال ومأثورات تحث جميعها على إتباع الفضائل والتمسك بالآداب والبعد عن الرذائل كما يقدم الأستاذ طارق علام على القناة الثانية برنامج (كلام من ذهب) ، وتقوم فكرة البرنامج على اختبار معلومات المستمع، وكثير من هذه المعلومات يدو حول اللغة ومسائلها ونكاتها، ولهذا البرنامج التليفزيونى مزايا تشبه إلى حد كبير سابقه (الجائزة الكبرى).

نتائج :

ومن تحليل معجم الحقول من ناحية، وما يقدم للجماهير من برامج اجتماعية وثقافية نسجل النتائج الآتية :

أولا : فى خضم استعمال الجماهير للعدد الهائل من الحقول السياقية والمقامية التى تعتمد على المجاز فى استعمال المفردات شاع دلالة التاء على المبالغة فى اتصالها بالأسماء (حُمّة - رِمَة).

- يمثل اللفظ الواحد داخل الحقل مقاماً كاملاً يرمز لمرحلة من مراحل تطور استعمال هذا اللفظ كالكوانى والذَهُوب للجنيه.

- لم يقتصر دور الناطقين فى تنمية وزن (فعلل) على الفعل الثلاثى المتعدى بحرف إلى المضعف فحسب، بل نما هذا الوزن عندهم بأن صاغوه من الاسم، فالاسم (بهو) = (بهوق)، (واللاحقة المتمة للوزن هنا هى القاف، كما صاغوا من الاسم مضعف الثلاثى أيضاً (بُق = بَوّق).

- مثلت لاصقة التاء أعلى نسبة تردد فى اللواحق الدالة على المصدرية نتيجة للتوسع فى استعمال الفعل الرباعى (فعلل)، فكان صوغ المصدر قياسياً (دربكة)

- تحتاج العربية المعاصرة إلى معجم خاص بالحقول السياقية والمقامية مزود بالاستعمال وغايات الأداء.

- تلجأ الاستعمالات المعاصرة إلى تغيير وسائل تعدية الفعل من الهمزة إلى التضعيف أو العكس بلا ضابط كما فى (أرنا وورينا)، كما تنقل المتعدى بنفسه إلى متعدى بحرف الجر مثل (فرتكها) و(فتّك بها)، كما اجتمعت أكثر من وسيلة فى فعل واحد، التضعيف وحرف الجر كما فى (كِّيلُّه).

- شاع القسم بغير الله علي هيئة تقديم شبه الجملة (علىَّ) على الفعل أو اسم المصدر مثل (عليه الحرام) و(عليه النعمه) و(عليه الطلاق) تطوراً عن (حَرُم علىَّ) أو (يَحْرُم علىَّ) أو (حرام علىَّ).

- مس التحريف الدلالى المعانى الإيمانية والاستعمالات القرآنية ولغة الحديث الشريف؛ ولذا وجب أن يمس التطوير البرامج الدينية، أى أن تكون هى المنطلق لاستقامة الاستعمال تركيبياً ودلالياً .

- يعد معجم استعمال المفردات والتراكيب فى لغتنا الآن معجماً مفتوحاً لانهاية لمعانيه ودلالته وتحريفاته فى البنية والتركيب والدلالة، ولا ملجأ للسيطرة عليه إلا بمحاصرة المشكلة من كافة جوانبها.

- يعيب البرامج الثقافية بصفة عامة أنها تعتمد فى المواد التى تقدمها على لغة الصحافة وهذه اللغة مليئة بالأخطاء الشائعة التى تحتاج إلى تصحيح لغوى وتأصيل لاستعمالها.

- يُعد اقتران اسم الوطن أو أى معلم من معالمه فى صفة من الصفات مثل (مصر عالية) و(شايلة الأهرامات على ضهرها) إهداراً لقيم سامية ينبغى أن نعتز بها.

- فى غرض الفخر وإظهار البراعة استعمل (إحنا) منحرفاً عن (نحن) وتحول إلى عادة نطقية لدى السكندريين.

ثانيا : يشترط فيمن يقدم البرنامج الثقافى اللغوى أن يعرف عنه المواقف الجدية فى الإذاعة والتمثيل، ويستبعد من هذه البرامج كل من له علاقة بالكوميديا أو المونولوج أو المواقف الهزلية أو أن يكون مختصاً فى الإعلانات التجارية.

– أصبح من الضرورى أن تهتم كلية الإعلام فى أقسامها المختلفة بتخصص اللغويات، وذلك بأن يكون من بين المقررات الدراسية مادة اللغويات أو تحليل النصوص لغوياً أو إنشاء قسم للغويات بالكلية يختص بالتدريس فحسب.

– يحتاج مصطلح (تنمية لغوية) إلى إعادة نظر وتقييم، ودراسة أبعاده خصوصاً فى العربية الفصحى والمجالات التى يعنى بها المصطلح.

– الاعتماد على البرامج التعليمية مهما جاد إعدادها تعد وسيلة غير كافية أو مناسبة لأبناء العربية لصغر مدتها ولعدم وجود تناسب بينها وبين ما تقدمه وسائل الإعلام من برامج متعددة ومتنوعة أخرى.

– أدى حسن اختيار شبكة الإذاعات المحلية للمسجد الحسينى لنقل شعائر صلاة الفجر أن تأثرت الجماهير بحسن صوت الإمام الشيخ أحمد فرحات وجودة أدائه خصوصاً لدعاء القنوت فحفظته الجماهير والأئمة والمصلون وغير المصلين والصبية والشباب، وصاروا يرددونه مع الالتزام بطريقة أداء الإمام ونبرات صوته وجودة أدائه.

– يعيب البرامج الثقافية أنها تستند إلى المذيع وحسب، فهو الذى يختار النصوص ويعدها ويقدمها، ونرى أنه من الصواب أن يُستعان فى كل برنامج بمعد ومخرج بالإضافة إلى المذيع أو مقدم البرنامج ليحظى البرنامج الثقافى بالقبول لدى الجمهور كما هو الشأن فى الأعمال الدرامية.

– تهدف وسائل الاعلام من برامجها الاجتماعية إلى تربية الأذواق وتهذيبها، ويحدث نتيجة لذلك انحرافات فى البنية والأصوات ، فتراعى الذوق الاجتماعى دون مراعاة الذوق اللغوى.

- **اقتراح :**

يقترح البحث أن يتبع فى سائر البرامج ما هو متبع فى (ألف ليلة وليلة) الإذاعى الذى كان يعده الإذاعى طاهر أبو فاشا ويخرجه محمد محمود شعبان وتقدمه الممثلة زوزو نبيل حيث كان يبدأ بمقدمة غاية فى النقاء والفصاحة مع تلخيص بالفصحى لما تم من أحداث فى الحلقة السابقة سيقت بلغة عامية، وهو هدف تربوى ناجح، ثم يختم بعبارة من الفصحى تتكرر فى كل حلقة فتعلق بأذهان الجمهور ويرددونها فى مواضع استعمالها.

ثبت المصادر والمراجع

١- د/ محمود فهمى حجازى : دور وسائل الإعلام فى التنمية اللغوية، الملتقى العربى الكتاب الأول، دار الهدى للنشر والتوزيع المنيا جمهورية مصر العربية.

٢- د/ عبد الغفار حامد هلال: اللهجات العربية نشأة وتطوراً ص ٥٨ و ٥٩، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٩٨م.

٣- د/ محمود فهمى حجازى : دور وسائل الإعلام في التنمية اللغوية ص ٧-١٦.

٤- د/ رمضان عبد التواب : فصول فى فقه العربية ص ٤٢٣، ٤٢٤ الخانجي بالقاهرة ، ط٢، ١٩٨٣م.

٥- Bynon, T., : Historical Linguistics , PP 256-257, Cambridge , Cambridge University.

٦- وقد تحول الإبدال اللغوى عند البلاغيين المتأخرين إلى فن يعمد إليه كما هو الحال الآن فى هذا الاستعمال بقصد الإلغاز والأحاجى ولمزيد من التفصيل والأمثلة ينظر:

- أحمد محمد الشيخ : كتب الإلغاز والأحاجى النحوية وعلاقتها بأبواب النحو المختلفة ص ٣١-٣٢، و ٥٢، ٢٤٥ الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط٢، مصراته ليبيا، ١٣٩٧هـ - ١٩٨٨م.
- صفى الدين الحلى : شرح الكافية البديعية ص ١١٢، ٢١٣ ، تحقيق د. نسيب نشاوى دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.
- حمزة بن الحسن الاصفهانى : التنبيه على حدوث التصحيف : ص ١٧١ - ١٧٤، ١٧٧-١٨٧، ١٩٥ تحقيق محمد أسعد طلس ومراجعة أسماء الحمصى وعبد المعين الملوحى مطبعة مجمع اللغة العربية بدمشق ١٣٨٨هـ- ١٩٦٨م
- طاهر بن صالح الجزائرى الدمشقى : تسهيل المجاز إلى فن المعمى والألغاز ص ٤٦ سوريا ١٣٠٣هـ،
- ابن الأثير : جوهر الكنز ص ١١٧، تلخيص كنز البراعة فى أدوات ذوى اليراعة، تحقيق د/ محمد زغلول سلام منشأة المعارف بالاسكندرية، جلال حزى وشركاه (د.ت).
- صلاح الدين الصفدى : تصحيح التصحيف وتحرير التحريف ص ٣٣-٣٤، ٣٤ - ٣٧ تحقيق السيد الشرقاوى ، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط١، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٧م.
- عبد الملك بن عبد الله الكرابيسى الشافعى : إعجاز المناجى فى الإلغاز والأحاجى ورقة ٦ مخطوط بجامعة الدول العربية ميكرو فيلم.

Adictionary of theoretical linguistics, English Arabic with an Arabic English Glossary By Muhammad All Al Khuli- p. 170, Librairie du liban.

٧- سيبويه : الكتاب ١/٢٥و ٢٦ تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٦ - ١٩٧٧

* انظر لسان العرب لابن منظور مادة (دهن) و(لبس) و(أكل) طبعة د. المعارف (د.ت).

٨- سيبويه : الكتاب ١/٣٩-٤١، ٣/١٣ .

٩- السابق : ٤/٢٩٧.

١٠- ابن جنى : الخصائص ١/٣٠١ تحقيق محمد على النجار دار الكتب المصرية ١٩٥٢- ١٩٥٦م.

١١- ح. فندريس : اللغة ص ٨٩ ترجمة عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص، القاهرة ١٩٥٠م

* انظر لسان العرب مادة (أدى) و(شعل)، ومحمد خليفة التونسى أضواء على لغتنا السمحة ملحق بالعربى الكتاب التاسع أكتوبر ١٩٨٥م ص ٨٥. و د. عبده الراجحى : اللهجات العربية فى القراءات القرآنية ص ٩٥ دار المعارف ١٩٦٩م.

١٢- جرجى زيدان : الفلسفة اللغوية ص ١٠٥ مراجعة الدكتور مراد كامل، دار الهلال بالقاهرة (د-ت).

١٣- د. كمال بشر : علم اللغة العام ص ٢١٠ القاهرة، ١٩٧٠م.

١٤- د/ تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٢٨ و ٢٢٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣م.

* ود. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم. ص ١٦٠ و ١٦١ دار غريب ، القاهرة، ١٩٩٩م.

١٥- سيبويه : الكتاب ٣/٣٠٥ .

* د/ تمام حسان : مناهج البحث فى اللغة ١٨٠ دار الثقافة ، المغرب، ١٩٨٦م.

١٦- د. عبد الغفار حامد هلال : اللهجات العربية نشأة وتطوراً ص ٤٥٢.

١٧- الحريري : درة الغواص فى أوهام الخواص ص ٢٤٩ تحقيق محمد أبى الفضل إبراهيم، ط . نهضة مصر ١٩٧٥م، ولابن الجزرى : النهاية فى غريب الحديث

والأثر ٣/٣٠٣ بتحقيق الأستاذين طاهر الزاوى ومحمود الطناحى ط الأولى عيسى الحلبى ١٣٨٣هـ- ١٩٦٣ م وابن جنى : الخصائص ٤١١/١.

١٨- ابن يعيش : شرح المفصل ١٥٥/١٠ ط المنيرية.

١٩- د. عبد الغفار حامد هلال : اللهجات العربية نشأة وتطوراً ص ٤٥٧.

٢٠- أحمد الحملاوى : كتاب شذا العرف فى فن الصرف ص ٤٦، ط ٢١، ١٩٧٩م.

٢١- انظر فى ذلك للخطيب القزوينى : الإيضاح ص ١١٠ تحقيق عبد المتعال الصعيدى، ط ٧، صبيح

- والجاحظ : البيان والتبيين ٦٧/١ تحقيق فوزى عطوى، ط بيروت ١٩٦٨م.

- والثعالبى : خاص الخاص ص ٧، ط : دار مكتبة الحياة بيروت د.ت.

٢٢- سورة التوبة ١١٢.

٢٣- التحريم ٥.

٢٤- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٥٢ لجنة البيان العربى ١٩٦١م و نعيم علوية : لسانيات نحو الصوت ونحو المعنى ص ٢٠ وما يليها ، بيروت المركز الثقافى العربى، ط ١، ١٩٩٢م

٢٥- شرح شافية ابن الحاجب للأستربادى : ج١ ص ٥٩ تحقيق محمد نور الحسن وآخرون ، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ١٩٨٢م.

٢٦- المطففين ٣.

٢٧- الزمخشرى : أساس البلاغة ٥٠٤/٢ ، طبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٢٢م.

٢٨- السابق ١٥٩/١.

٢٩- الجواليقى : التكملة فيما يلحن فيه العامة ص ٤٧نشر ديرنبورج ليبزج ١٨٧٥م.

٣٠- سيبويه : الكتاب ٣/٣٣٥.

٣١- السابق : ٤/٤٥.

٣٢- السابق : ٣/٥٧٥ - ٥٧٦.

٣٣- د/ أحمد المتوكل : الوظائف التداولية فى اللغة العربية ص ١٦٤ دار الثقافة، المغرب ، ١٩٨٥م.

٣٤- ابن جنى : الخصائص ٢/١٥٢.

٣٥- سيبويه : الكتاب ٣/٢٩٨.

٣٦- هود ٤٤.

٣٧- د/ تمام حسان : مناهج البحث فى اللغة ص ١٦٣ط الرسالة ١٩٥٥م.

٣٨- المفضل بن سلمة : الفاخر ص ٢٠- نشر عبد العليم الطحاوى القاهرة ١٩٦٠م وجرجى زيدان : الفلسفة اللغوية ص ١٠٦.

٣٩- ابن الشجرى : الأمالى ٢/٥ حيدر آباد الدكن بالهند ١٣٤٩هـ.

٤٠- د/ رمضان عبد التواب : التطور اللغوى مظاهره وعلله وقوانينه ص ١٠٣، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ط١، ١٩٨٣م.

٤١- سيبويه : الكتاب ٣/٢٣٢ - ٢٣٣، ٣٧٥

* لسان العرب لابن منظور : مادة (ركّ).

٤٢- د. عبد الغفار حامد هلال : اللهجات العربية نشأة وتطوراً ص ٥٨.

٤٣- د/ تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٣٦٣ وما يليها.

٤٤- فندريس : اللغة ص ٦٥.

٤٥- محمد الأنطاكى : الوجيز فى فقه اللغة ص ٢٨١ ط ٢، حلب ١٩٦٩م.

٤٦- محمد محمد يونس على : وصف اللغة العربية دلالياً فى ضوء مفهوم الدلالة المركزية ، دراسة حول المعنى وظلال المعنى ص ٣٧٢ منشورات جامعة الفاتح ، الجماهيرية العظمى ١٩٩٣م.

٤٧- شرح الشافية للأسترا باذى ٧٤/١.

٤٨- شرح المفصل ١٥٥/١٠ وشرح الشافية ٤٩٨/٤.

٤٩- د. محمود فهمى حجازى : دور وسائل الإعلام فى التنمية اللغوية ص ١٤.

٥٠- د. مصطفى زكى التونى : علل التغيير اللغوى ص ١١٥ حوليات كلية الآداب - الكويت الحولية الثالثة عشر ١٩٩٣م.

٥١- سامح كريم : لغتنا العربية بين اهتمام الأجداد وإهمال الأحفاد مقال بصفحة الأهرام الأدبى ص ٢٦ جريدة الأهرام يوم ٢٠٠١/٦/١٢م.

٥٢- محمد الأنطاكى : الوجيز فى فقه اللغة ص ٢٨٣.

٥٣- د. محمود فهمى حجازى : دور وسائل الإعلام فى التنمية اللغوية ص ٧.

٥٤- Thorne, J, Generative Grammar and Stylistic Analysis, in Lyons (ed.) 1970, p. 192.

٥٥-د. محمد عيد : أصول النحو العربى فى نظر النحاة ورأى ابن مضاء وضوء علم اللغة الحديث ص ١٠٤-١٠٥، القاهرة ١٩٨٩م.

٥٦- د/ محمود فهمى حجازى : دور وسائل الإعلام فى التنمية اللغوية ص ١٢.

٥٧- التعليم بالتليفزيون : لماذا وكيف؟ جريدة الأهرام ٢٠٠١/٦/١٤م.

٥٨- د. ميشال زكريا : الألسنية (علم اللغة الحديث) قراءات تمهيدية ص ١٧٣ بيروت، ط٢، ١٩٨٥م.

٥٩- د. محمود فهمى حجازى : دور وسائل الإعلام فى التنمية اللغوية ص ١٤.

الباب الثانى

الانحرافات الصوتية والتركيبية والدلالية
في
اللهجة السكندرية

دراسة ميدانية فى استعمال أهل كرموز لتركيب النداء

أ- الموضوع :

أسلوب النداء ظاهرة من أهم الظواهر اللغوية، إذ هو تركيب لغوى تتعاوره الألسن كل يوم، ومن ثم فإن كثرة الاستعمال تجعله عرضة للتغير الشكلى أو الدلالى.

وقد نص نحاة العربية على أن وظيفة النداء فى اللغة هو طلب الاستدعاء ويمكن توظيفه فى الندبة والاستغاثة والتعجب فى بعض الظروف الاجتماعية كما أنهم حددوا نمط التركيب فى الأداة والمنادى والجملة الطلبية وحددوا الأدوات بثمانية مع قابلية التركيب لحذف الأداة فى بعض الاستعمالات أو إبدال بعضها فى المواضع الأخرى كالهمزة، والياء.

لكن هذا الاستعمال على النحو الذى رصده نحاة العربية لهذا التركيب تطور فى البيئة السكندرية خصوصاً على ألسنة أهل كرموز فى هذا العصر فحدثت مجموعة من الانحرافات الصوتية والتركيبية والدلالية قام هذا البحث برصدها وتحليلها وتصنيفها وفقاً للوظائف التى ابتكرها الناطقون لتركيب النداء بما اتفق مع واقعهم الاجتماعى.

ب- الدراسات السابقة :

– لم تفرد لهذا الموضوع فى حدود علمى دراسة مستقلة ولكن الدراسات الميدانية وظاهرة النداء ودراسة اللهجات شأنها شأن عامة الدراسات اللغوية جميعاً تتعاورها البحوث، وأقرب الدراسات إلى موضوعنا موضوع: –

أسلوب النداء دراسة تقابلية «بين الفصحى الحديثة والعامية المصرية» للدكتور محمد عبد الرحمن محمد مجلة علوم اللغة المجلد الثالث العدد الثالث ٢٠٠٠م. والوظائف التداولية فى اللغة العربية للدكتور أحمد المتوكل الدار

البيضاء المغرب، ط١، ١٩٨٥. واللغة العربية معناها ومبناها للدكتور تمام حسان الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣م.

جـ - مادة البحث :

اختار الباحث لغة حى عريق من أقدم أحياء الإسكندرية، وهو حى كرموز الذى يتمتع بقربه من محطة السكة الحديد التى يتوافد عليها الناس ذهاباً وإياباً، كما أن هذا الحى يحظى باحتضانه للمقابر التى يطلق عليها اسم «العامود» نسبة إلى عمود السوارى الشهير الذى يجاور المدافن والقبور، كما أن هذا الحى استقطب فئة من أبناء الصعيد يعيشون فيه لقربه من أبواب الجمرك الذى يعملون فيه، كما استقطب الحى أبناء محافظات مثل كفر الشيخ والبحيرة الذين يعملون موظفين فى مراحل التعليم المختلفة والجامعة والشرطة والسلك القضائى.

بالإضافة إلى جعل الباحث لغة ركاب رحلتى قطار ٩٣٤ المتجه من الإسكندرية إلى المينا وموعد قيامه ١٠,١٥ مساءاً ووصوله الساعة ٤,٣٠ فجراً، والقطار ١٥٧ المتجه من المنيا إلى الإسكندرية وموعد قيامه الرابعة عصراً ووصوله الحادية عشر مساءاً. ضمن مادة البحث فى هذ الخضم الهائل من العناصر البشرية التى تحظى باستعمالات لغوية خاصة. فكل جماعة لها قوانينها وطرقها الخاصة فى معيشتها وتفكيرها سواء فى ذلك الشعوب المختلفة وطبقات الشعب الواحد، فكل شعب له ملامح ثقافية وعادات وتقاليد خاصة تختلف عن الآخر.

والمجتمع الواحد قد يوجد فيه الطبقات الأرستقراطية والدنيا أو الطبقات الصناعية والزراعية والتجارية وغيرها من أرباب المهن المختلفة، وبقدر ما يوجد من تلك المظاهر تتفرع لغات المجتمعات وتختلف.

بل يوجد من العاميات الخاصة بقدر ما يوجد من جماعات متخصصة، والعامية الخاصة تتميز بتنوعها الذى لايحد، وأنها فى تغيير دائم تبعاً لأحوال الجماعات والأمكنة التى تعيش فيها، فكل جماعة خاصة وكل هيئة من أرباب المهن لها عاميتها الخاصة [(١)].

وهناك ملحظ على استعمال أهل كرموز لتركيب النداء وتخصيص وظائفه فى أغراض بعينها ذلك الملحظ هو أن تركيب النداء تركيب نو استعمال خاص ومقام خاص وهو الجهر بالحاجات وهذا الجهر يتم عادة فى الأماكن المكشوفة أى بين الباعة وفى الأسواق، وأحياناً من نوافذ المنازل أو سلم المنزل خصوصاً عندما تحتاج المرأة إلى قضاء بعض حوائجها أو ترعى أطفالها وقت لعبهم، أو عودتهم من المدارس.

كما أن ظاهرة الموت التى تعترى البشر جميعاً ترتبط بالصراخ والعويل، أضف ذلك إلى زيادة نسبة عدد السكان التى تجعل هناك نوعاً من التزاحم فى البيع والشراء خصوصاً ضرورات الحياة كأغراض الملبس والمأكل والمشرب والتزاحم أو التكالب على تأدية هذه الأغراض يُنْشِئ كثير من الشجار والتطاول، وأحياناً السباب ؛ ولهذا جاءت وظائف تركيب النداء موافقة للظروف الاجتماعية والمعيشية من ناحية، وكان استعمال تركيب النداء دالاً دلالة صادقة على طبيعة المجتمع وظروفه[(٢)].

ولا أنفى أن هناك طبقة من أهل الحى تتسم بسمات خاصة كأساتذة الجامعات والموظفين والمدرسين، وهؤلاء غالباً ما تأخذ حياتهم نظاداً خاصاً فهم فى مكاتبهم ومصالحهم أغلب ساعات النهار، وغالباً ما تكون زوجاتهم من العاملات وأولادهم فى مدارس لغات خاصة، وعادة ما تقلهم جميعاً سيارات خاصة أو أتوبيسات خاصة بالعمل أو المدارس.

وفى هذه الطبقة لاتجد توظيفاً خاصاً فى استعمال تركيب النداء، فالأب من هؤلاء إذا استعمل تركيب النداء فإنه يستعمله مقتضباً كأن يقول لابنه (ولد) أو (بنت) يقصد (يا ولد) أو (يا بنت) ، وإذا أسرف فى الكلام فإنه يقول لطفله (يا حمار) أو (يا غبى). وعادةً ما تكتفى زوجاتهم بارتداء الثوب الأسود وتمسك بمنديل وتبكى فى خفوت صوت فى حالة الوفاة ؛ ولذلك لا توظِّف هذه الطبقة استعمال تركيب النداء فيما أتاحت له اللهجة العامية من إمكانات للتوظيف بدت بصورة جلية فى المقاهى والأسواق والمخابز والنوادى ووسائل المواصلات العامة ناهينا بأن رحلات القطار تتيح فرصة التمييز بين استعمال أبناء البلد وأبناء الصعيد للتركيب خصوصاً الملامح الصوتية، أما توظيف التركيب توظيفاً خاصاً فقد تقاربت فيه الاستعمالات[٣] . هناك مقولة عامة وشائعة ترى أن اللغة مرآة [٤] المجتمع.

وهذا البحث يصدر عن فكرة أساسية هى أن صور استعمال اللغة مرايا لأحوال المجتمع. فلكل لغة من اللغات صور من الكلام وأنماط من طرائق التعبير تختلف فيما بينها اختلافاً ما ، بحسب الظروف الثقافية والاجتماعية وما أشبه. وربما يشتد البعد وتكثر الفروق بين هذه الصور حيث تصبح ألواناً من القول، يتميز كل لون منها بمجموعة من الخواص.

وفى حى كرموز خلل اجتماعى وثقافى وتعليمى خصوصاً أن هناك سلوكيات خاصة فى الأفراح والمآتم أدت إلى أن يمتهن بعض الرجال والنساء هذه المناسبات فيجعلها حرفة يتكسب بها، وهؤلاء غالباً ممن لا عمل لهم أو ممن يعملون عملاً ثابتاً فى أوقات العمل الرسمية، ويقومون بهذه الأعمال بدءاً من الرابعة مساءً، كما أن بعض الشباب والرجال والنساء ممن لاعمل لهم يعملون باعة جائلين، وذلك إما بعربات خشبية متحركة، وأحياناً تكون حديدية، وبعضها يكون ثابتاً كالطاولة فيضعون عليها الملابس أو

الخضروات أو الخردوات أو أدوات التجميل فيكوِّنون أسواقاً خاصة بهم أمام المحلات وغالباً ما يتسبب هؤلاء فى تعطيل الطرقات والمرور فتطاردهم شرطة المرافق، وبعضهم يلجأ إلى حيلة أخرى فيحمل بضائعه على كتفه، ويدور بها فى الشوارع وقد يصعد إلى الشقق.

ومن المتفق عليه أنه كلما كثر تعدد اللهجات العامية واشتد الخلاف بينها أو بينها وبين اللغة الأم، وكلما استفحل أمرها واشتد عودها فى الوسط اللغوى المعين، كان الأمر منذراً بالخطر، وداعياً إلى النظر والتأمل. ذلك، لأن مثل هذا الوضع ينبئ بكل تأكيد عن خلل فى النظم الثقافية والتعليمية، ويشير إلى ضعف فى العلاقات الاجتماعية السائدة (٥).

د- أهمية الدراسة وأهدافها :

يراد لهذه الدراسة الإسهام فى صنع الأطلس اللغوى الذى يقوم على عمل خرائط لبيان أصوات أو كلمات أو تركيب اللهجة وتوضيح صلتها بالعربية. وهذا العمل اعتمد على مفردات اللغة والذى تم تحت ظروف البيئة(٦).

ومن ناحية أخرى فإن التغير الذى يصيب المجتمع البشرى على كل المستويات وسرعة عجلة الحياة تنعكس آثارها على أساليب اللغة بصفة عامة، ومن ثم فإن دراسة ظاهرة النداء، ربما تكشف لنا عن بعض صور الالتقاء أو التمايز بين مستوى وآخر، على مستوى الأشكال أو الوظائف.

وتتجلى أهمية الموضوع فى أنها توقفنا على بيان النواحى الصوتية واختلاف الألفاظ تبعاً لاختلاف المناطق وأوجه الشبه بين اللغات واللهجات ومظاهر الاختلاف بينها على نحو دقيق.

ولعل فى تنوع الإبدال بين الحروف والحركات ما يدل على تحول

الحياة الإنسانية بعامة والعربية بخاصة فى مظاهرها الاجتماعية واتصالها باللغة.

جعل هذا البحث من أهدافه اختبار فرضيات عامة منها :-

أن اللغة مرآة عاكسة لأحوال المجتمع، وأن الناطقين يميلون إلى أقصر جهد وأقله فيبد لون بالشديد والمفخم المرقق والرخو، وأن المدن الكبرى تسود لهجاتها على ألسنة الناطقين بحيث تذيب لهجات أهل الأقاليم والوافدين إليها. ومن أهداف هذا البحث تصحيح بعض الفرضيات فى دراسة اللهجات التى ترى أن المدن الكبرى تذوب فيها اللهجات الإقليمية، وتبقى لهجة المدينة الكبرى هى السائدة فى الاستعمال والوظائف. فبخصوص الانحرافات الصوتية فى اللهجات التى انحرفت عن الفصحى، والتى يُرْجِع الباحثون إليها أغلب انحرافات اللهجات عن اللغة الأم، وهذه فرضية أو إشكالية للبحث نُرِيد اختبار مدى صدقها، وما يمكن أن يضاف إليها من خصائص تركيبية ودلالية ووظيفية.

ولكن الاختلاف الصوتى يلعب الدور المهم فى اختلاف اللهجات وتنوعها، واللهجة اتجاه منحرف داخل اللغة، وكل من اللغة واللهجة تتصلان بالصوت، فاللغة ترتبط به من حيث إفادة المعنى واللهجة من حيث صورة النطق وهيئته.

والاختلاف الصوتى يرجع إلى ما يأتى :

اختلاف فى مخرج بعض الأصوات اللغوية كالجيم فالعربية من وسط اللسان التى تطورت إلى أقصاه مع ما يحاذيه من الحنك الأعلى.

- اختلاف فى وضع أعضاء النطق مع بعض الأصوات كترقيق الصوت وتفخيمه، والقاف التى تحولت إلى همزة.

- اختلاف فى مقاييس بعض أصوات اللين . إذ إن أى انحراف يصيب تلك الحروف التى تعرف بحروف المد عند الأقدمين يؤدى إلى اختلاف فى نطقها.

- تباين فى النغمة الموسيقية للكلام.

- اختلاف فى قوانين التفاعل بين الأصوات المتجاورة حيث يتأثر بعضها ببعض [٧].

كما تهدف إلى رصد أدوات النداء المستعملة، وأشكال تركيب النداء، والوظائف التى يشغلها التركيب، وما يتعلق به من دلالة، والكشف عن علاقة المكونات بالوظيفة.

فالنحاة العرب لايرجعون تعريف المنادي إلى علم المخاطب، ولا إلى علم المتكلم ، بل يرجعونه إلى «قصد المتكلم»[٨]. وهذه النية والقصد تفيدان فى علاج الفرق بين النكرة المقصودة وغير المقصودة ذلك الأمر المقترح فى الدراسة الميدانية.

هـ- المنهج :

منهج هذا البحث وصفى تحليلى، ويلجأ المنهج الوصفى إلى تصنيف المادة أو العينة المحددة إلى أنماط، يبدأ الباحث فيها بالتصنيف والإحصاء ووضع النسب ثم وصف كل نمط على حدة للتقليل من عدد الإجراءات بحيث يصف الباحث نموذجاً واحداً من كل نمط، وكأنه حلل نماذج النمط بأكملها، ولكن هذا الأمر يصح أو يصلح لنصٍ مدون محدد فى ظاهرةٍ بعينها لكنه قد لا يطابق بعض البحوث الميدانية التى لاتحدّ بحدٍ معين، بالرغم من أنها تحدّ ببيئة معينة أو حى سكنى معين، لكن الأفراد موضوع البحث الميدانى وكذا موضوع الظاهرة، واستعمالات كل منهم للظاهرة المدروسة، قد لايكون

محدوداً بالقدر الذى حُدِّدت به الظاهرة، وحددت معها البيئة والزمن، ولم أشأ فى هذا البحث أن أصنف المادة إلى أنماط، ثم أعود بعد ذلك لأتناول المادة وفقاً للوظائف، ومن ثم سيدخل تحليل النمط فى شكله وتركيبه عند تحليل الوظائف؛ ولذا عمدتُ إلى الوظائف تصنيفاً رئيساً يُحلّ داخله الأنماط وذلك لما يأتى :

أن الوظيفة الواحدة يستعمل لها أكثر من نمط وقد يستعمل أبناء البلد نمطاً معيناً ويستعمل أبناء الصعيد نمطاً آخر للغرض نفسه. كما قد تستعمل المرأة نمطاً واحداً يؤدى وظيفتين كالشفقة والسخرية، وقد يستعمل فى وظيفة السباب أكثر من ثلاثة أنماط وهى وظيفة واحدة.

فمثلاً يقول ضابط الشرطة للمجرم بهدف ترويعه وتهديده : (وله) (النمط ؟ + الصفة مع استبدال الدال بحرف مد). ويقول له عند الرغبة فى زيادة إخافته (إنت له) بحذف حرف النداء من (يا أنت + يا ولد) مع نبر التاء نبراً شديداً وتفخيم اللام، وتداخل التاء من الضمير (أنت) مع اللام فى كلمة (ولد) بحيث لا يكون هناك مفصل[٩] مع ملاحظة حذف الواو من كلمة (ولد) مع استبدال الدال بحرف مد هو الألف.

وللإمعان فى ترهيبه أكثر يعكس التركيب السابق، ويضيف إليه صفة أكثر ذماً بنسبته إلى أم سوء فيقول له (وله يا ابن القحبة) مع ملاحظة إبدال القاف همزة[١٠]. والنمط (؟ + صفة + أداة نداء + صفة ابن + مضاف إليه).

والملاحظ أنه فى التركيب الأول حذف أداة النداء وحذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه [١١].

أما فى التركيب الثانى فأثبت حرف النداء وحذف الموصوف أيضاً،

لكنه غير النمط فجعل الصفة على هيئة مضاف ومضاف إليه، وهو يقصد طبعاً هذا التلوين للإمعان فى إهانة هذا المجرم لإرباكه، وجره إلى الاعتراف. ويرتبط المقام ببيان أهمية المعنى فقد يستقبل صديق صديقه الذى طالت غيبته بالأحضان ومع ذلك ينهال عليه بسيل من الشتائم : ياجبان يا نذل ... إلخ فإذا ما اقتصرنا على معانى هذه الألفاظ المعجمية فسوف تخطئ فى فهم الموقف، أما إذا درسنا المقام بمن فيه وما فيه وكل ما يتصل به فسوف نفهم الموقف فهماً صحيحاً، سوف نكتشف أن هذه الألفاظ أبعد ما تكون عن الشتيمة والذم وأقرب ما تكون إلى التودد والتلطف.

لا شئ فى الحياة يؤكد خصائص المجتمع، ويبرزها على وجهها الحقيقى، كاللغة المرنة المطواع التى تعبر بألفاظها الدقيقة الموحية عن حاجات البشر مهما تتشعب، حتى تصبح الرمز الذى به يعرفون، والنسب الذى إليه ينتسبون(١٢) ! هذا المسلك الاجتماعى الذى لاتزال اللغة الإنسانية تسلكه فى أرقى المجتمعات وأبسطها يسمح لنا بتوسيع المجال أمام العرف لتحديد مقاييس اللغة ومعايير استعمالها، فلا قيمة للأصوات والكلمات والصيغ والتراكيب إلا بمقدار ما يتعارف المجتمع على أنها رموز للدلالة(١٣) .

و- الخطة :

– لأجل تنوع الخصائص الصوتية والتركيبية والدلالية لتركيب النداء ولحدوث التركيب فى فترات زمنية ليست متقاربة ولتنوع الطبقات الاجتماعية(١٤) التى تستعمل هذا التركيب فى حى كرموز، عمدتُ إلى اتّباع تقسيم الوظائف من ناحية، ومحاولة جمع استعمالات الوظيفة الواحدة فيما يشبه الموقف الاجتماعى الواحد(١٥). وذلك بتجميع استعمالات عدد من السياقات الاجتماعية المتشابهة ليبين الفرق بين الاستعمالات الخاصة لأبناء

البلد وأبناء الصعيد وأبناء الوجه البحرى المقيمين بكرموز، فعند استنكار موقف ما حدث بعيداً عن المتكلمين، أى تحكيه امرأة من أبناء البلد لامرأة من أبناء الصعيد، وأثار هذا الموقف استنكار بنت الصعيد فتردد (يا بت المحروق) مع ملاحظة اختفاء النون من (بنت) ونطق القاف جيماً قاهرية.

وفى الأعراس تردد المرأة الوافدة من محافظة كفر الشيخ والبحيرة (يادى الهنه) (دى) المقصود بها هذا والملاحظ تحويل (هذا) إلى (دى) بالإمالة نحو الكسر فى كلٍ من (دى) و (الهنه) ومن شدة الإمالة تتولد فى النطق (ها) تشبه هاء السكت[١٦] ، وقد استثمرت بنات البلد هذا الاستعمال البحيرى ولكنها وظفته توظيفا خاصاً فى الاستنكار والغضب؛ فإذا طلب منها زوجها صنع شاى لا ترضى صنعه فتقول (يادى الأرف) بإبدال القاف همزة (أداة نداء + اسم إشارة + بدل) ، وإذا أحدث ابنها أمراً لا ترضى عنه، ولاتريد أن تسئ إلى ابنها أو ابنتها تدليلاً لهما فتسب نفسها قائلة (يادى النيلة السودة على وع[١٧] اللى خلفونى) مع ملاحظة علو درجة الصوت خصوصاً فى المركب (وع اللى خلفونى) والنمط (أداة نداء + اسم إشارة + البدل + صفة).

وفى مقام التشاجر بسبب تصرفات الأطفال تقول بنت البلد للمرأة البحيرية أو البحراوية (يا دى اليوم الأسود اللى شفناكم فيه) (أداة نداء + اسم إشارة + بدل + صفة)، أو (يا نهار أغبر يوم ما جيتو هنا) (النمط أداة نداء + اسم نكرة + صفة نكرة).

وللاستنكار فى وسط الأطفال والشباب يستعمل (أحّه) وهى مكبر اسم الشاعر العربى أحيحة بن الجلاح، فيستنكر الشاب قائلا (ياخى أحّه) وكلمة (أحّه) هى التى تضفى على تركيب النداء وظيفته من حيث الاستنكار؛

لأن المنادى المضاف (يا أخى) إذا استقل فإنه يعنى التودد[١٨]. وصنعت هذا الصنيع تخلصاً من تحليل الجملة الطلبية المصاحبة لتركيب النداء .

أخطأ دى سوسير فى اعتبار الكلام نتاجاً لإرادة الفرد، ولا يخضع لقيود المجتمع. فالمجتمع يتحكم بالكلام عن طريق تحديد مجموعة من المعايير norms، نتعلم كيفية الالتزام بها بمهارة (أو حذقها بين الآونة والأخرى) وقد تختلف بعض معايير الكلام من مجتمع لآخر، ولو أن بعضها قد يكون أكثر انتشاراً من بعضها الآخر[١٩].

ز- الرموز المستعملة فى البحث :

- والرموز المستعملة فى هذا البحث هى :

نبر ٨، النغمة الصاعدة ⇑ ، النغمة الهابطة ⇓ ، النغمة المسطحة ،النغمة المستوية ⇔ ، الاستفهام (؟) يعنى حذف عنصر من تركيب النداء.

ولم أشأ أن استعمل رمز (>) (يؤدى إلى) لأنه يمثل قصوراً فى وصف الظاهرة ويقتصر وجوده على بيان النمط الذى آل إليه الاستعمال دون بيان ما يحدث فى مرحلة التطور من وصف مفصل للحركات والأصوات والمقاطع والنبر والتنغيم أو سبب حدوث ذلك.

وقد اعتمد الباحث على الملاحظة الشخصية فى رصد تركيب النداء واستعمالاته ووظائفه، واستعان فى ذلك بجهاز تسجيل وشرائط كاسيت عادية.

٢-أ- الإطار العام لدراسة النداء :

- ركز جمهور النحاة العرب على وصف المستوى الفصيح المشترك،

وكان موضوع النداء من أهم الموضوعات التى نالت كبيراً من الدراسة، حيث عنوا بالبحث فى التركيب فى ضوء النظرية المعيارية، فنجد سيبويه (١٨٠هـ) يفسح مجالاً كبيراً لمناقشة موضوع النداء فيعرض لأنماطه والوظائف المتعلقة بها كالنداء الحقيقى ونداء الندبة ونداء الاستغاثة، ونداء التعجب.

ويعرض لأنماط المنادى كنداء العلم، والنكرة المقصودة، والنكرة غير المقصودة والمضاف والشبيه بالمضاف، أو ما يصيب المنادى من ترخيم، مركزاً فى ذلك على علاقة الشكل بالعلاقة الإعرابية التى هى محل الاهتمام[٢٠] ... إلخ القضايا المتعلقة بالتركيب، وما يتعلق به كالعطف عليه أو الوصف أو التوكيد.

أما فى العصر الحديث فقد تناولت تركيب النداء دراسات أقربها إلى موضوعنا بالترتيب هى النداء دراسة بعنوان «الوظائف التداولية فى اللغة العربية للدكتور أحمد المتوكل، وفى هذه الدراسة تعتمد نظرية النحو الوظيفى على المقامات المتمثلة فى علاقة المكون اللفظى فى النص بالسياق الخارجى[٢١].

ولاحظ د. أحمد المتوكل أن المنادى لم يأخذ قسطه من الدرس فى اللسانيات الحديثة كباقى مكونات الجملة الأخرى ففى النحو الوظيفى تنحصر الوظائف التداولية فى الوظائف الأربع وهى المبتدأ والذيل والبؤرة والمحور، ورأى أن يضاف إليها المنادى الذى عرفه بأنه «وظيفة تسند إلى المكون الدال على الكائن المنادى فى مقام معين»[٢٢].

ومن خلال الدراسة رأى أن حروف النداء التى أشار إليها النحاة فى كتبهم ثمانية، وأنها غير مستعملة فى واقع اللغة، بل هى استعمالات للهجات

متعددة وأن الأصل فيها ثلاثة. حيث تسبق المكون المنادى، فى اللغة العربية، أداة نداء من قبيل «يا» و «أيها» و «أ» ... وقد حصر النحاة العرب القدماء أدوات النداء فى ثمانى أدوات : «أ» و «أى» و «يا» و «أيا» و «هيا» و «آى» و«آ» و «وا».

إذ ليس ثمة اتفاق بين النحاة العرب القدماء فيما يتعلق بشروط استعمال كل من الأدوات الثمانية المحصاة باستثناء التمييز الذى يقيمونه بين أدوات «نداء البعيد» وأدوات «نداء القريب».

كما أنهم مختلفون حول استعمال الأداة «وا» . فمنهم من يرى أنها تدخل على المنادى كما تدخل على المستغاث ومنهم من يجعلها وقفاً على المستغاث.

ورأى أنه يمكن تقليص قائمة الأدوات الواردة فى كتب النحو إلى عدد أقل إذ إن من الواضح أن بعض هذه الأدوات ليست إلا بدائل لهجية كما هو الشأن مثلاً، بالنسبة لـ «هيا» فى مقابل «أيا». ولاحظ أنه لا يستعمل فى اللغة العربية المعاصرة إلا بعض من الأدوات الثمانية التى أحصاها النحاة العرب القدماء. وأهم الأدوات التى تستعمل - وفقا لرأيه - فى البنيات الندائية «أيها» و «يا» و «أ».

ويعد جلُّ النحاة العرب القدماء أداة النداء «أيها» مركبة من الموصول «أى» وأداة التنبيه «ها».

ورأى د/ المتوكل أن العبارة «أيها» أصبحت من «التحجر» بحيث لايمكن عدّها إلا أداة واحدة تدخل على المنادى كباقى أدوات النداء الأخرى. وقد ورد استعمال (أيها) فى كرموز مؤيداً لرأى الدكتور المتوكل، فالهمزة

والياء من الحروف الشديدة ناهينا بتضعيف الياء واستعمل بدلاً منها (إيه يا راجل) بدلاً من (أيها الرجل). واستعمال د/ المتوكل مصطلح العبارة يرمز به لـ (أيها) وهى فى مصطلح القدماء منادى وأداة، ويبدو أن الدكتور المتوكل استعمل مصطلحات التحويليين، ونلحظ ذلك من إطلاق الدكتور ميشال زكريا على أمثال هذه المركبات مصطلح «الركن الاسمى» يقصد به المبهمات[٢٣] على غرار (أيها الرجل) و (يا هذا الرجل)[٢٤] و(لا مرحبا) و(لاغلام ظريفاً لك) .

والحقيقة أن المركب (يا أيها ...) أو (أيها ...) لم يعد يستعمل فى أى وظيفة، وغلب على استعمال تركيب النداء فى الوظائف المختلفة استعمال الأداة (يا)، حتى إن هذه الأداة فى استعمال أهل كرموز حلت محل (وا) المستعملة للندبة وهى تستعمل للتعجب أيضاً.

والمدرسة الاجتماعية فى دراسة اللغة تتجه عكس اتجاه المدرسة التوليدية فى مسلكها الذى يستبعد الجانب الاجتماعى فى دراسة اللغة، ويعتمد على الفطرة والمخزون فى الذاكرة القادرة على الإبدا ع والتوليد.

فعلم اللغة الاجتماعى قد نشأ لتطور علم اللغة العام من ناحية، ورداً على المدرسة التوليدية التحليلية من ناحية ثانية، خصوصاً ما ابتدأت به هذه المدرسة من استبعادٍ لعلاقة اللغة بالمجتمع. والحق أن أية محاولة لتفسير الظواهر اللغوية المختلفة دون الرجوع إلى المجتمع، وذلك ما قامت به المدرسة التوليدية التحليلية بكافة فروعها، إنما هى محاولة تنطوى علي مثالية ولن تؤدى هذه المحاولة إلا إلى إجداب الدراسات اللغوية؛ فاللغة سلوك اجتماعى يحدده المجتمع فى المقام الأول.

فما ذكره الدكتور المتوكل عن انحصار الأدوات فى ثلاثة هو ما آل إليه أمر استعمال أدوات النداء فى اللغة المعاصرة والعامية، ولكن استعمال تركيب النداء فى العربية، والذى قعد له النحاة بعلاماته وأدواته إنما هو وصف لمقامات اجتماعية متعددة، ووظائف يؤديها التركيب.

وما يحدث اليوم من إعادة وصف لهذا التركيب إنما هو تحويل لأداء العلامات والأدوات إلى وظائف(٢٥).

كما اتجهت دراسة د. المتوكل إلى تحليل الجملة الطلبية المصاحبة لتركيب النداء تحليلاً نحوياً قدمه الباحث على أنه اقتراح جديد فى تناول تركيب النداء بإسناد عدد من الوظائف لهذا التركيب. والحقيقة أنه أجرى محاولته على الجملة الطلبية

وهى جملة عادية شأنها شأن الجمل العربية التى تستعمل فى غير تركيب النداء، لكن الباحث اتخذ من تركيب النداء إطاراً عاماً يحدد به شريحة من الجمل كان يمكنه أن يختار نصاً معيناً محدوداً لتطبيق إجراءات فكرته الجديدة عليها.

ولذا حددت إجراءات بحثى فى تحديد وظيفة التركيب إطاراً عاماً ثم عمدتُ إلى نمطه التركيبى، وملاحظة الفروق الصوتية والتركيبية والدلالية.

أما دراسة الدكتور تمام حسان (اللغة العربية معناها ومبناها) فقد عقد فيها مبحثا بعنوان «غايات الأداء» ضمن الفصل الثامن المعنون بـ «الدلالة» ذكر فيها أن من أكبر غايات الأداء اللغوى على الإطلاق غايتان:

أ- التعامل		ب- الإفصاح

فأما التعامل فهو استعمال اللغة بقصد التأثير فى البيئة الطبيعية أو

الاجتماعية المحيطة بالفرد فيدخل فى ذلك البيع والشراء والمخاصمة والتعليم والبحث العلمى والمناقشات الموصلة إلى قرارات. والتأليف والخطابة والمقالة السياسية والتعليق الإذاعى ونشرة الأخبار وهلم جرا. وأما الإفصاح فى استعمال اللغة بقصد التعبير عن موقف نفسى ذاتى دون إرادة التأثير فى البيئة [٢٦].

وعمدت هذه الدراسة إلى تقسيم الأساليب الإفصاحية إلى عبارات معيارية، أطلق على كل واحدة منها غاية الأداء اللغوى، وجعل لكل غاية عنواناً يرتبط بوظيفة الأسلوب أو قل هو الوظيفة نفسها، وجمع عدداً من التراكيب تحت كل غاية بحيث يورد التركيب وأمامه تفصيل للمقام أى متى يستعمل، وأين يقال، وعلي من يطلق، ويصدر من من ، غير أنه جمع فى كل غاية عدداً من الأساليب، ولم يلتزم بأسلوبٍ واحد أو نمط واحد، بل جمعت كل وظيفة مختصر لكل أساليب اللغة المستعملة فى هذا المقام وكان من بين هذه الأساليب أسلوب النداء الذي وضعه تحت أكثر من غاية.

ولم يورد تركيب النداء فى كثير من الغايات، أو الوظائف التى يؤديها التركيب فى مقامات اجتماعية عديدة، حاولنا حصرها وتحليلها فى بحثنا وفقاً للمتغيرات الصوتية والتركيبية والدلالية، ففى مقام الخطاب العادى أورد:

العبارة	بعض عناصر المقام الأخرى
اسمع يا فلان	من الصديق للصديق
يا سيدى العزيز	للتودد غالباً
يا سيدى الفاضل	مقدمة للاعتراض
مددك يا سيدنا	دعاء موجه إلى أحد الأولياء[٢٧].

وفى غاية الرجاء	أورد :
والنبى يا فلان	رجاء لمن تكلمه ببعض الكلفة
وفى غاية التعجب	أورد
يا سلام (بتنغيم خاص)	تعجب شائع
يا هو	تعجب الساخر
يا حلاوة	يقولها العوام
يا حلاوتك	يقولها العوام
يا حلولّى	تقولها النساء
يا ابن الإيه	تعجب بين الخلطاء
يا وعدى	تعجب غزلى[٢٨].

وفى غاية التهنئة قال :

مبروك يا فلان	تهنئة وتودد [٢٩].

وخلت بعض الغايات من تركيب النداء مثل غاية الوداع[٣٠] وغاية الاستقبال [٣١] وغاية الإلزام [٣٢] وغاية الترحم[٣٣] والتحية[٣٤] والنصح[٣٥].

فعلى سبيل المثال تحظى التحية عند أهل كرموز بالعديد من تراكيب النداء مثل (يا صباح الفل) و (ياصباح القشطة) و (يا صباح الورد) و (ياصباح النعناع). وفى حالة السخرية يقال (يا صباح الجرجير)، وفى حالة الغضب يقال (يا صباح الخرة). وتقول النساء (يا صباح الأرف).

واهتمت هذه الدراسة فى بعض الأحوال بوصف الطبقة الاجتماعية،

وما إذا كان الأسلوب صادراً عن امرأة أم عن رجل، لكنها لا تتبع ذلك فى جميع المقامات مع تخليها عن رصد التغير الصوتى للاستعمال والانحراف عن الفصحى كما أنها تتخلى عن ذكر تعدد وظائف التركيب الواحد مثل (ياسلام) التى تقتصر فى بعض غاياتها على التعجب، وهى تستعمل للسخرية ومثلها (يا عينى) و (ياحرام).

وغايات الأداء ليست إلا جزءاً من أجزاء المقام، وأن الأجزاء الأخرى من المقام يمكن جمعها من الظروف المحيطة بالمقال من متكلم وسامع أو سامعين واعتبارات اجتماعية وتاريخية وجغرافية وهلم جرا، وبعض عناصر المقام الأخرى ليست إلا بعضاً من هذه العناصر. أما جمع كل العناصر فلا يتم إلا مع التحليل الدقيق للظروف[٣٦]. وكان للدكتور تمام حسان وجهة نظر خاصة فى تناول مثل هذه الظواهر، فهو يرى أن الإفصاح استعمال اللغة بقصد التعبير عن موقف نفسى ذاتى دون إرادة التأثير فى البيئة، ولا يتحتم فى هذه الحالة أن يكون الإسماع مقصوداً، ومن ذلك اللغو والغناء مع عدم قصد الإسماع والتعجب والمدح والذم والإنتاج الأدبى بصوره المختلفة، وإنشاء الشعر الغنائى بصفة خاصة[٣٧].

وهناك دعوة صريحة إلى ضرورة الدراسات الميدانية وأهميتها، كما هى دعوة صريحة إلى حظر تحليل النصوص المكتوبة .

ب- الدراسة الميدانية :

لقد بدا للفصحى وجد جديد نو ملامح من ألوان مختلفة تلائم الزمن المتغير وظروفه المتطورة، ولكن مع الاحتفاظ بثوابتها وجوهرياتها الأساسية التى تحافظ على بنيتها الأصلية وتميزها من غيرها من أنماط الكلام، هذا الوجه الجديد هو ما يسمى بـ «العربية الفصيحة» أو «العربية فى العصر الحاضر».

فالرغبة فى العودة إلى الفصحى فى العصر الحاضر هى التى عادت ببعض الأصوات من الشكل الذى آلت إليه كالهمزة بدل القاف فى لفظها العامى إلى نطقها القديم الفصيح[٣٨] وقد كان القرآن الكريم عاملاً دينياً دعا إلى الحفاظ على اللغة العربية وأصواتها بطابعها القديم.

ولكن تجربتنا مع أهل كرموز، وهو حى عريق اجتذب أبناء الصعيد، وبعض محافظات الوجه البحرى المجاورة ؛ ومع ذلك لم تسد اللهجة السكندرية الأصلية التى يستعملها أهل كرموز بصفة خاصة وأهل الإسكندرية بصفة عامة ؛ لأن حى كرموز هو أصل الإسكندرية القديمة منذ أسسها الإسكندر الأكبر، حيث تنص الروايات التاريخية على أن قرية راقودة القديمة موضعها الحالى هو كوم الشقافة، الذى يقع ضمن كرموز؛ وبالرغم من هذا تباينت استعمالات تركيب النداء ووظائفه على ألسنة أهل الحى، بحيث نستطيع أن نميز بين أبناء البلد وأبناء الصعيد وأبناء الوجه البحرى والنساء والرجال فى استعمالاتهم لهذا التركيب فى مدينة القاهرة.

١- طلب الاستدعاء:

ضم التراث النحوى فى درس النداء مصطلحات المنادى العلم والنكرة المقصودة وغير المقصودة والندبة والاستغاثة، وهذه المصطلحات جاءت نتيجة اعتماد الدرس النحوى فى هذا الباب على عنصرين هما الأدوات والعلامات الإعرابية ووظيفة كل منهما، ولما تخلى الاستعمال الحديث للنداء عن العلامات نهائياً، وعن أغلب الأدوات كان لابد من تأثير ذلك على درس النداء فى الاستعمال المعاصر وتقسيماته.

فقد استعمل تركيب النداء فى البيئة العربية، ونسق الفصحى لمقتضى طلب الاستدعاء مناسبةً لهذه البيئة وظروفها وعدم وجود وسائل صناعية أو تكنولوجية للاتصال، وقد ظل هذا الغرض فى العامية المعاصرة[٣٩].

وفى هذا الغرض الواحد استعملت أنماط متعددة منها إطلاق اسم الشخص مباشرةً فى النداء، وذلك بمصاحبة حرف النداء لاسم الشخص العلم مثل (يا محمد احضر السيارة)، ولكن استبدل اسم الفعل (هات) بأفعال اللغة الأخرى التى تتناسب مع العنصر المطلوب، غير أنه فى بعض الاستعمالات التى يكون فيها تودد وقرب فى المسافة يحذف عنصران من تركيب النداء هما حرف النداء، والحرف الأخير من المنادى فيرد مرخماً فيقول المنادِى (محمّ [٤٠] هات العيش). والغرض نفسه يعكس موقع التركيب، فيرد تركيب النداء متأخراً، وترد الجملة الطلبية سابقة عليه ولكن توضع الهمزة أداة النداء (هات العيش أمحمّ).

وفى حالة سرعة الطلب لايتغير تركيب النداء، ولكن يتغير تركيب الجملة الطلبية فيصبح النمط : (ما + الفعل الطلبى + مفعول به + حرف نداء + منادى على النحو الآتى : (ما تجيب العيش يا محمّه)[٤١].

ويلاحظ أن الفعل (تجيب) أى تحضر استبدل باسم الفعل (هات) واستبدل حرف النداء (يا) بالهمزة.

وفى حالة الغضب من بطء (محمد) يزاد على التركيب تركيب نداء آخر نمطه (يا + صفة + ياء المتكلم) وتكون هذه الصفة دائماً كلمة (أخ) فيقال (ما تجيب العيش يا محمّ يا أخى)[٤٢].

وإذا زاد الغضب درجة تجاهل المنادِى اسم العلم وأطلق النداء على الصفة فيقول (ما تجيب العيش يا أخى) ثم يتبعها بأسلوب تعجب متطور[٤٣] ينحصر فى لفظ الجلالة مع التنغيم وهبوط النغمة وغلق المقطع عند الهاء (اللّهْ)[٤٤].

وإذا كانت درجة الغضب أشد يحذف ضمير المتكلم فلا ينسبه إلى نفسه، وكأنه يتبرّأ منه فيقول (ما تجيب العيش يا أخّ) ، ويلاحظ أن حرف النداء (يا) ينطق همزة دليلاً صوتياً على شدة الغيظ والغضب.

وإذا زادت درجة الغضب عن السابقة فتستعمل الصفة (جدع) بدلاً من الصفة (أخى)، فيقال (ما تجيب العيش يا محمه يا جدع). وفى الدرجة التى تليها من الغضب يتجاهل المنادِى اسم العلم المنادى، ويكتفى بنداء الصفة (جدع) فيقول (ما تجيب العيش يا جدع) مع علو درجة الصوت(٤٥) ونبر(٤٦) كلمتى (عيش) و (جدع).

وتستدل على صفة الشخص الذى ينادِى وأخلاقه إذا استبدل الغين بالجيم فى كلمة (جدع) فيصيرها (غدع)(٤٧)، فتستدل من هذا الإبدال على أن هذا الناطق لاخلاق له، ويطلقون عليه بالعامية صفة (صايع) أى أنه لم يحظ بالتربية الحسنة. ويلاحظ تحول علاقة الفعل (تجىء) بحرف الجر (الباء) إلى صيغة واحدة (تجيب)(٤٨).

وغالباً ما يكون المنادَى فى هذه الأحوال (محمد) بائعاً للخبز فى أحد المخابز، التى تكتظ بالمشترين من الأطفال والنساء والشيوخ والشباب، ويريد كل منهم أن يأخذ حاجته قبل الآخر، إما فى وقت الغداء أى الثانية ظهراً أو قبل إطلاق مدفع الإفطار فى شهر رمضان.

وقد يرد البائع فى بعض الأحوال على أمثال هؤلاء بنداء الصفة وهو لا يطلب الاستدعاء وإنما يطلب الكف عن الضجيج والصراخ وتوجيه اللوم له، فيتدرج أيضاً فى ذلك فيستعمل تركيب النداء متأخراً عن الجملة الطلبية: (فعل + حرف نداء + اسم) فى حالة احترامه للمشترى فيقول (بس يا جمعة).

ويتدرج الطلب إلى صورة أشد فيستعمل الصفة بدلاً من الاسم، ويكون النمط (فعل + حرف نداء + صفة + ضمير مضاف إلى ياء المتكلم (بس يا أخى). (بسّ يا أخ) مع تفخيم الخاء وتضعيفها.

وفى حالة غضبه الشديد يستعمل صفة ذميمة مع حرف النداء تعافها الأنفس، ويكره سماعها لولا أمانة البحث العلمى فيقول (بس يا خرة)، أو يستبدل المنادى بصفة أخرى مع الحفاظ على عناصر التركيب وترتيبها فيقول (بس يا زفت).

فهذه الاستعمالات متداخلة متشابكة مخلوطة العناصر والمكوِّنات إلى درجة تجعل المحصول اللغوى لأى واحد منّا محصولاً فاقد الهوية، بحيث لانستطيع نسبه إلى لون معيَّن من الكلام دون لون، إنه أشتات متنافرات من الكلم والصيغ والعبارات والأساليب، التى ينزع كل منها إلى مستوى من الكلام لا يلائم صاحبه ولا يؤاخيه فى نوعيته أو طبيعته أو أصله، فالعامى الدارج مخلوطاً بعناصر دخيلة من الرطانات البيئية والحرفية، ومنتظماً لكلمات أو مصطلحات سوقية أو عبارات نابية ألقى بها الجو الثقافى والاجتماعى الذى اضطربت مساراته واعوجَّت مسار به، الأمر الذى يدل على إخلال بالبنية الثقافية والاجتماعية.

وفى حالة النداء الحقيقى يستعمل المنادى دون ذكر حرف النداء مع شيوع ظاهرة الترخيم؛ وذلك لقرب المسافات كأن يكون العمال فى شقة واحدة يمارسون البناء أو الدهان أو يكون الباعة فى محلات متجاورة أحدهما فى داخل المحل، والآخر بخارجه كأن يقال (محمّ) والمقصود (محمد) أو (أحمَ) والمقصود (أحمد) ، وفى كثير من الحالات عند تباعد المسافة بين المنادِى والمنادى تستعمل الهمزة مصحوبة برفع الصوت(٤٩) مثل

(أعبده - أحمو - أجمعة) مع مطل حركة الحرف الأخير لأقصى حد يتسع له النفس.

قد لا يتغير نمط تركيب النداء ولكن يرتبط بالوظيفة والمقام الاجتماعى، وهذا المقام قد يكون حادثةً أو حريقاً أو ماساً كهربياً فى منزل، وقد يصدر عن الرجل أو المرأة(٥٠)، لكنه غالباً ما يكون مصحوباً بكلمة (ألحقونى) أو (ألحقونا) أى أدركونا وأنقذونا دون أن يكون هناك شخص محدَّد أو جماعة محددة يراد منها أن تتحرك لإنقاذ أو إبلاغ شرطة المطافئ أو الشرطة بمختلف تخصصاتها فتقول المرأة (ألحقونا يا ناس) مع قلب القاف جيماً قاهرية عند نسوة الصعيد وهمزة عند بنات البلد(٥١).

وقد يتغير المقام والظروف الاجتماعى، ولا يتغير التركيب فتردد المرأة التركيب نفسه إذا ضربها زوجها، وأرادت طلب من يخلصها من الجيران، ولكن إذا كانت الملمة عامة على أفراد الأسرة فلا تخص المرأة وحدها فتستبدل (ألحقونا) بـ (ألحقونى) فتقول (ألحقونا يا ناس) ويقول الصعيدى (ألحقونا يا خلق) مع إبدال القاف جيماً قاهرية كما يقول أيضاً (ألحقونا يا هووه) وقد يشتد إحساسه بالخطر واليأس معاً، فيجمع التركيبين المناديين، فيقول (يا خلق هووه) مع حذف حرف النداء فى المنادى الثانى للإسراع فى إبلاغ الرسالة وطلب الاستدعاء للرسالة ولعكس شدة الإحساس بالخطر. وهذا المقام الاجتماعى يشبه تماماً ما وصفه سيبويه والنحاة من بعده بالنكرة غير المقصودة، لكنَّ المتكلم بالعامية السكندرية لا يميز بالعلامات(٥٢)، وإنما المقام هو الذى يحدد وظيفة التركيب فالمرأة تقصد جيرانها وهى تَعْلمهم وتعلم أنهم مستيقظون، وأنه يمكنهم نجدتها كما أن الشخص المحاصر وسط حريق يعلم أن المنزل ملئ بالأحياء، وأن الشارع

مكتظ بالناس، وأنه يمكنهم معونته وكسر الأبواب، وإنقاذه أو تخليصه مما هو فيه لكنه لا يعلم أيهم بالتحديد يمكنه معونته، ومن لا يمكنه ذلك.

ويشتهر فى حى كرموز استعمال المنادى (جدع) أو (جدعان) للنكرة المقصودة لأنه يرى شخصاً أمامه، ولا يعرف اسمه فيقول له تعالى (يا جدع) أو يتعجب منه فيقول له (أيّوه عليك يا جدع!) أو إذا تعجب من جماعة فيستعمل الجمع (جدعان) (أيّوه يا جدعان!) وإذا استنكر أمراً وقع له، ولم يتحسب منه، وزاد اعتداده بنفسه فيستعمل التركيب نفسه دون تغيير، بالرغم من تغير المقام (أيّوه يا جدعان) مع إطالة الصائت المتصل بالعين أقصى مدى ممكن، وغلق المقطع فجأة بالنون تعبيراً عن الموقف بصدقٍ وَحِدّة تمثل مقدار انفعاله بالحدث، وقد يردفه بعبارة تتناسب مع تضخم إحساسه بذاته (أيّوه يا جدعان) (دا احنا اللى خلقنا الحاجة دى) أو (أيّوه يا جدعان دا احنا اللى بدعنا الصفة دى) عندما يقلل أحد من كفاءته أو قدرته مع تضعيف نون جدعان فيما يشبه توكيد الفعل المسند إلى نون النسوة أو ألف الاثنين بالنون الثقيلة (يضربنانِّ) أو (يضربانِّ).

وقد تستبدل كلمة (جدعان) بكلمة (عالَم) على لسان ابن البلد فيقول (أيوه يا عالَم) واستبدال الغين بالجيم فى (جدعان) يرمز إلى شدة الغضب والحدة (يا غدعان) بدلاً (يا جدعان) أو (يا غدع) بدلاً من (يا جدع).

هكذا يتطور نداء النكرة المقصودة والمنادى المستغاث وينتقل من استعمال العلامات، وتغير أدوات النداء، وإطالة الصوائت فى آخر المستغاث إلى استعمال الوظيفتين فى تركيب نداء ذى نمط واحد، هو تركيب النداء العادى، واعتماد التمييز على الموقف وعلى الجمل المصاحبة لتركيب النداء أى على السياقين الاجتماعى واللغوى. ونلاحظ فى استعمال أهل كرموز

اختفاء هيئة تركيب الاستغاثة، فلم يبق منه إلا حرف النداء (يا)، أما المستغاث والمستغاث له ولاما الجر لكلٍ منهما فلم يعد يذكر منها إلا المستغاث والجملة الطلبية، ويرجع ذلك إلى الحوار الذى يصدر عن المستغيث فهو الذي ينطق التركيب، أما ما ورد فى كتب النحو فهو وصف للتركيب واستعماله بحيث تذكر العناصر كاملة فتمثل كتب النحو لذلك بـ (ياللمؤمنِ للمظلوم) وهى تتكون من حرف النداء (يا) ولا يستعمل فيها غيره. وبعده الاسم الذي تستغيثه ويسمى (المستغاث) مجروراً بلام أصلية مبنية على الفتح على الأغلب، ثم الاسم المستغاث له مجروراً بلام أصلية مبنية على الكسر.

٢- الندبة :

لا يستعمل فى الندبة من أدوات النداء إلا حرفان هما[٥٢] :

١- وا : بلاقيد لأنها موضوعة لنداء المندوب .

٢- يا : بشرط ألاّ يكون هناك لبس من استعمالها فى الندبة، فإذا كان نداء المندوب بها يوقع فى لبس وجب استعمال وا .

ويأخذ المندوب حكم المنادى، فينصب مضافاً وشبيهاً بالمضاف ونكرة غير مقصودة بالنداء ويبنى مفرداً علماً أو نكرة مقصودة.

وتطور فى عامية أهل كرموز استعمال أداة الندبة (وا) إلى (يا)، كما اختفت العلامات الإعرابية مطلقاً. أما المد وهاء السكت فى آخر المندوب فقد استعاضت النساء عنها بالنبر القوى، وإطالة الصوائت فى آخر تركيب الندبة.

ووجود المقابر فى حى كرموز جعلت الحى نفسه مزاراً للوافدين من جميع أنحاء الإسكندرية خصوصاً فى المناسبات الدينية، وأخصها الخميس

الأول من شهر رجب، والأعياد، فالخميس الأول من رجب يكتظ فيه المكان بالنساء وكأنه يوم عرفات، غير أن النساء يكن متشحات بالثياب السوداء، ويوزعن الصدقات والفاكهة، وقد كرس بعض الوافدين من محافظات الوجه البحرى جهدهم فى التفرغ لهذا العمل إما بتلاوة القرآن على المقابر، أو جمع الصدقات والفاكهة، أو تشييد المقابر وصيانتها، وحفر المدافن، بحيث أصبحت مثل هذه الأعمال مهناً يمتهنونها فى هذه المناسبات.

ويستعمل تركيب النداء على النحو التالى فى المآتم تردد النساء (يالهوى - يالهوتى) بالمد، وتبدل غير المثقفات اللام بالدال فتقول (يا دهوتى) ولعلهن يمزجن بين : يا (داهيتى) + (يا لهوتى) أى أن الحزن مضعف وتقول المرأة من أبناء الصعيد فى صراخها (يا حِزنى) بكسر الحاء (يا دِلى) بكسر الدال وقد تردفها (يا مِّى) .

وذلك عند وفاة من يعولها هى وأولادها، وفى الأغلب يكون زوجها، وهى تعنى لقد زاد حزنى، وعلى من أتدلل بعد اليوم .

وهذا بعكس حالة الفرح التى تتحول فيها الصيغة إلى بنية أخرى، حيث تُبدل فتحة الدال بالكسرة، وينفك إدغام اللامين بوجود صائت طويل بينهما (يا دلالى).

وتقول المرأة السكندرية عند وفاة أمها أو ابنتها (يا مِّه يا حبيبتى) وذلك بمد حرف النداء فى الأول مداً شديداً وتضعيف الميم، وخطفها مع التاء بعد الإطالة بحيث لا ينغلق المقطع المكون من حرف النداء والميم الأولى من المضعفة، بل ينفصل حرف النداء، ويستقل ويأخذ أقصى مد ممكن مع نبر الميم، بحيث تشكلان معاً مقطعاً متماداً[٥٤]، وهى تشبه نطق (ولا الضالين) و(شابة) و(دابة)[٥٥]. ومن المقاطع المستكرهة فى العربية لثقلها المقاطع المغرقة فى الطول، ويظهر ذلك فى الفعل المعتل الوسط فى حالة الجزم[٥٦].

أما فى : (يا حبيبتى) فيقصر مد حرف النداء وتحذف الياء التى بين الباءين نطقاً بحيث ينغلق مقطع من الحروف الثلاثة (حَـ - بِ - بْ) وهى تشبه توالى السواكن فى الإنجليزية.

على أن هذه الأصوات جميعاً تندفع من الفم متلاحقة : (يا مه يا حبيبتى).

وبعض النساء من أهل كرموز ينطقن (يا مه) بحذف الهمزة مع حذف (يا) ، وبعضهن يمددن حرف الألف فى أداة النداء مع إثبات الهمزة مصحوبة بنبر قوى ومد طويل (يا أومِّى)، وهذا يرجع إلى طبيعة كل امرأة، وبعض النساء يجمعن هذين الاستعمالين فتقول الواحدة (يا مّه) وجعل الضمة حادة : (يا أومى يا حبيبتى). أما الرجال من أبناء الصعيد فيقولون فى حالة موت الأب (يا بوى) أو (ياباى) ، والأشيع (يا بوى) وكأنها الكلمة الإنجليزية (Boy) مع مط حركة الباء.

وهناك معزوفات خاصة تعزف فى المناسبات المحزنة، وذلك عند وفاة أحد الشباب أو الفتيات، ممن لم يعرسوا أو يعرس بهنّ، أو ممن هم فى مقتبل العمر دون الثلاثين مثلاً، ويستأجر بعض النساء ممن يتخذن من المناسبات المحزنة مهنة لهن للقيام بإثارة مشاعر الحزن لدى الثكلى، وهذه الفئة يستعمل لها مصطلح (ندابات) تحريفاً عن (نادبات)، ومما تردده النادبات مستعملات تركيب النداء (أحّيه عليكى يلى تموتى عزبه)، والأسلوب الإفصاحى (أحّيه) يستعمل بمعنى (يا ويح)، ثم يعزز بتركيب النداء (أداة نداء + اسم موصول + جملة الصلة) = (يلى تموتى عزبة)، كما تقول بنت الصعيد مستبدلة الأسلوب الإفصاحى (أحّيه) بالمركب الإضافى (اسم الله) بانحراف السين إلى الصاد ومعه تركيب النداء : (أداة نداء + صفة مضاف + ياء المتكلم + شبه جملة فى (اسم الله عليك يا خوى من قرصة الدودة :

إيدك ورجليك ف القبر ممدودة) مع ملاحظة إبدال القاف جيماً قاهرية، وتحريف بنية (أخى) إلى (أخوى) والاستغناء عن همزة (أخ)(٥٧) والفصل بين (أخ) وضمير المتكلم بالواو، وإذا كان الميت طفلاً أو عجوزاً فيصبح المركب الإضافى المنادى (أبوى).

ولكل مجتمع عاداته ومناسباته واستعمالاته التى تناسب هذه الظروف، ورأى الدكتور هلال (٥٨) أن اللغة تتأثر - كغيرها من وسائل الحياة - بلقاء الإنسان بالآخر وانعزاله عنه، وأن الاختلاط بصوره المختلفة يؤثر فى اختلاف الأداء الصوتى وانقسام اللغة إلى لهجات ، كما رأى أنه عن طريق الاتصال بين أبناء اللغة الواحدة، كانت الانقلابات السريعة في تطور بعض اللغات لأن الشعب الذى يتخذ لغة جديدة يطبق عليها - أحياناً- عادات النطق فى اللغة التى تركها(٥٩) وهذا غير متحقق بالفعل. أما الوظائف فهى التى يحق له أن يقرر توحدها بهدف رغبة الناطقين فى التعامل، ووجود قدر مشترك من الدلالة فيما بينهم بحيث يؤدون أغراضهم وحوائجهم ويسهل بينهم التفاهم.

وهكذا ترتبط الأصوات فى تطورها بالتطور الدلالى أى الوظائف التى يؤديها التركيب فى حالة استعماله الجديدة، وهذا الأمر ينطبق على عناصر تركيب النداء من حيث الأداة، ونوع المنادى، والجملة الطلبية، مما أدى فى النهاية إلى تعدد فى الوظائف، وتحول فى وظائف الأدوات فأصبحت الأداة (يا) تستعمل فى كافة أغراض النداء، ويستغنى عنها فى القليل النادر، واختفت أداة الندبة والاستغاثة، وأصبح الاتساع فى استعمال تركيب النداء لكافة الأغراض بديلاً عن الأساليب الإفصاحية، هى السمة العامة لاستعمال أهل كرموز له(٦٠).

٣- السباب :

لم تكن وظيفة السباب تقع ضمن تقسيمات النحاة فى باب النداء، كما حظيت الندبة والاستغاثة بتقسيم معين ولكن هذا الاستعمال الخاص استعمل عند العرب القدامى، ورصده النحاة فى بعض الشواهد مثل : (يا أقرع بن حابس يا أنتا) .

أو يا أبجر بن أبجر يا أنتا أنت الذى طلقت عام جعتا[٦١] .

واستعمل له مصطلح تحقير أو استخفاف أو تعنيف، لكنّ تركيب النداء وُظِّف فى هذا الغرض كما وُظِّف فى التعجب وهذا الاستعمال يناظر استعمال :

فغض الطرف إنك من نُمير فـــلا كعباً بلغت ولا كلابـــا

فلو استعمل له تركيب النداء لقيل (يا نميرى).

وفى وظيفة السباب وهى وظيفة واحدة يستعمل تركيب النداء مع لونٍ من التدرج فى الصفة عند حذف الموصوف، وإقامة الصفة مقامه، وذلك فى أنماطٍ متعددة، فيقول الساب : (يا كلب) والنمط (يا + صفة) مع حذف الموصوف ، وفى نمط آخر للوظيفة نفسها يستعمل نمط آخر (أداة النداء + صفة مضاف + مضاف إليه) (يا ابن الكلب)، ولزيادة صفة الذم يقال للشخص نفسه (يا ابن الرجل العرص) ، وليس الأب هو المقصود بالسباب، ولكن الرغبة فى زيادة الإهانة فَيُسَب من جهة أبيه. ولا يذكر لفظ (أب)، وإنما يستعاض عنه بوحدتين لغويتين (ابن الراجل) ثم تضاف الصفة مُعَرَّفة، وهى الهدف من هذا السباب (ابن العرص)، وقد لا يتغير النمط ولكن تضاف لاصقة[٦٢] تزيد السباب درجة فيستبدل (المعرّص) (بالعرص) فيقول الساب (يا ابن الراجل المعرّص) ، ولكن يستعمل أبناء الصعيد للغرض نفسه منادى يكون إلى حدٍ كبير مصكوكاً أو جاهزاً ، ولا يحمل صفة الوقاحة، ونمطه

(حرف نداء + صفة + مضاف إليه + لاصقة النسب) (يا ابن الرفضى)، وهذا التركيب لا يقبل التعديل بحيث لم نسمع صعيدياً يقول (يا ولد يا رفضى) أو (يا ابن الراجل الرفضى)، فهذا التركيب غير قابل للتعديل وقد اكتسب أبناء البلد هذا التركيب المصكوك من أبناء الصعيد فأخذوا يستعملونه فى وظيفة أخرى هى الهزل والسخرية وفى حالة المزاح والضحك من أبناء الصعيد.

ويستعمل أبناء الصعيد للوظيفة نفسها صفة أخرى حيث يحذفون معها الموصوف، ويطلقها الكبار على الصغار، أو يطلقها أصحاب المكانة العالية على من هم دونهم، فيقول الصعيدى يا جَفَيِطة(٦٣)، والنمط (أداة نداء + صفة مؤنثة) وهى لا تطلق على النساء، ويبدو أن لاصقة التأنيث هى تكثيف للسباب وللمبالغة فيه، فلم أسمعها تطلق على امرأة أو بنت قط، وقد تستعمل فى نمط آخر يميز الصغار عن الكبار بتكرار تركيب النداء والنمط (يا + صفة + يا + صفة مؤنثة) فيقول الساب (يا واديا جَفَيَطة)، والمقصود (ولد) غير أن اللام تطورت بحركتها(٦٤) فأصبحت حركة وأزيلت اللام لتصبح ولد = (واد) ، وقد يمعن الصعيدى فى السباب مع الانفعال والتنغيم(٦٥)، بحيث يبدأ السباب بنغمة صاعدة (⇑) فى تركيب النداء الأول، وينتهى بنغمة هابطة (⇓)(٦٦) فى التركيب الثانى عاكساً شدة انفعاله وغيظه قائلا : (يا جيفطة يا ابن الجيفطة) مع نبر الطاء فى التركيبين نبر شدة(٦٧)، والنمط (يا + صفة مؤنثة + يا + صفة ابن + مضاف إليه صفة مؤنثة)، وهذا غاية السباب الذى يصدر عن أبناء الصعيد عند قمة الغيظ.

وعند شدة غضب الأب من أبنائه، فإنه يصدر التركيب بما يشبه اسم الفعل فى استعماله ودلالاته ، وهو لفظ (أخٍ) ويجمع الصفة (جيفطة) على (جفايط ⇓) ، ويكرر تركيب النداء على النحو التالى (أخٍ يا جفايط يا ولاد الجفايط).

وللظروف الاجتماعية والعصبيات دور فى تفخيم الحروف أو ترقيقها، أو درجة العلو فى السباب والتوبيخ والتعنيف، والجو النفسي للفرد والمجتمع تظهر بعض آثاره على النطق فقد يكون اللفظ رقيقاً ضعيفاً، وقد يكون قوياً ذا جرس وبقدر سرور الإنسان أو حزنه واستقراره وعدمه تكون ألفاظه معبرة ، فمن وضوح أو غموض ومن تفخيم أو ترقيق إلى غير ذلك من وسائل التعبير اللغوى ومظاهره، ويعزو بعض العلماء تطور الأصوات من شدة إلى رخاوة أو العكس إلى الحالة النفسية التى يكون عليها الناطقون(٦٨).

وظننت من استعمال الصفة (جَفِيطة) أنها تطلق على سيئ التصرف ، أو هى بديلاً عن كلمة (يا تحفة) عند أبناء البلد أو (يا متخلف)، فتوجهت إلى أحد أساتذة اللغة السريانية من كلية اللغات والترجمة بجامعة الأزهر بالقاهرة الدكتور سيد النويشى، ونقلت إليه مفهومى لكلمة (جفيطة)، فقال إن معناها (قذر) وأنه من أبناء محافظة القليوبية، أى من أبناء ريف القليوبية، وأنهم يوبخون الصبية عندهم فيقولون للصبى (يا جَفِط)، وتنطق الجيم قاهرية لا كما ينطقها أبناء الصعيد جيماً شديدة معطشة(٦٩) ، وأن أبناء القليوبية يستعملونها صفة مشبهة باسم الفاعل، وتعنى (يـ وسخ) ، ومن هنا استدللت على أن إلصاق التاء ومن قبلها الياء في الصيغة عند أبناء الصعيد بحيث تصبح على وزن فعيلة المراد به المبالغة على حين يقصد أبناء محافظة القليوبية الصيغة فتصبح (فِعل) على وزن (بِلز).

وقابلت أحد السائحين العراقيين ، وكان يتردد بين حى العطارين واللبان المتاخمين لحى كرموز، وكان يستعمل كلمة (جايف) صفة يطلقها على الرائحة العفنة، وهى مستمدة من (جيفة)، أى جثة شديدة التعفن على أن أبناء بندر المنيا يوبخون أطفالهم باستعمال الصفة (معفن) بفتح الفاء وتضعيفها فيستعملون النمط (يا معفن) بفتح الفاء والنمط (يا + صفة مع حذف الموصوف).

أما أبناء البلد فيستعملون الصفة نفسها بتضعيف الفاء مع كسرها (يا معفِّن).

وفى وظيفة التوبيخ، وهى وظيفة واحدة تتعدد فيها الأنماط فتقول المرأة لابنتها عندما تلوث ملابسها، أو تلعب فى التراب، أو لاتعتنى بغسل الأطباق والأكواب (يا نتنة) والنمط (يا + صفة + علامة التأنيث)، ولزيادة السباب تجعل المنادى مضافاً فيكون النمط (يا + صفة بنت + مضاف إليه + لاحقة التأنيث) (يا بت النتنة)، ولزيادة التوبيخ تجمع التركيبين السابقين معاً لتكثيف الدلالة (يا نتنة يا بت النتنة) مع حذف النون من كلمة (بنت).

وحين تتسم الأم بلون من الحدة والجفاء والتسلط، أو التطاول على أفراد الأسرة، ومعهم الزوج تنسب السباب إلى العائلة فتقول للبنت (يا بت العيلة النتنة).

وقد حذر الرسولﷺ من هذا التطاول الذى تطور إليه استعمال اللغة بصفة عامة، وتركيب النداء بصفة خاصة فأصبح يوظف فى هذه الأغراض الذميمة فعدها من أكبر الكبائر حيث قال ﷺ : «إن من أكبر الكبائر أن يلعن الرجل والديه، قيل يا رسول الله، وكيف يلعن الرجل والديه؟ قال : يسب الرجل أبا الرجل فيسب أباه ويسب أمه»[٧٠]. صدق رسول الله ﷺ

ويدرك حكماء كرموز وشيوخها هذه القيمة فعند سماعهم لمثل هذه الأساليب يرددون مثلهم الشعبى (العيل الزفت يجيب لأهله النعيلة، وهى ترجمة شعبية لحديث الرسول (ﷺ)، وبالطبع تؤدى هذه التراكيب الندائية التى حللناها هذه الوظيفة ، إما لسوء تصرف بعض الأفراد أو انغماسهم فى الرذائل، أو نتيجة المزاح السيئ الذى يتطور إلى سباب أو إلى أكثر من هذا فقد يصل إلى حد القتل.

أما استعمال حرف النداء وذكره قبل المنادى فقد وظِّف توظيفاً خاصاً فى الشتائم والتوبيخ والسخرية مثل (يا وسخ ويا قذر ويا معفن ويا بايظ) حين يراد سب الشخص نفسه، وعند إرادة سب الشخص بأبيه، فيقال (يا ابن الراجل إل...) وتضاف الصفات المذكورة سابقاً لشخص. أما عند إرادة سب الشخص بأمه فيقال (يا ابن المرة ....) ويختار الناطق صفات تناسب سب الأنثى، وأغلبها يمس الشرف والعرض، ولا يختلف تركيب النداء فى هذه الأنماط أى (حرف النداء + صفة الشخص عند إرادة سب الشخص) أو (حرف النداء + ابن + الرجل + الصفة) عند إرادة سبه من جهة أبيه(٧١).

وتستبدل كلمة الرجل (بالمرة) عند إرادة سب الشخص من جهة أمة، أما أبناء الصعيد فيتخلصون من كلمة (المرة)، وينطقون الصفة مباشرة، أى يحذفون الموصوف ويقيمون الصفة مقام الموصوف مثل (يا ابن الغزيَّة) و(يا ابن العكروتة) و (يا ابن القحبة) مع إبدال القاف همزة، أما عند إرادة سب الأثنى من جهة أمها فهناك نمطان :

الأول : (حرف نداء + بتّ + الصفة) مع ملاحظة حذف النون، وتضعيف التاء فى كلمة (بتّ)، والثانى تضاف فيه كلمة (المرة) إلى كلمة (بتّ) فيصبح (يا + بت + المرة + الصفة).

ويقول الشخص من أبناء الصعيد فى هذا الموقف (يا ابن الفاتية)، وقد تستبدل كلمة (ابن) بكلمة (ودّ) أى (يا ولد) مثل (يا ود الخصرانة)(٧٢) ويقصد (يا ابن الخاسرة)، وقد حول اللام إلى دال . وإدغامها فى مثيلتها فنطقها مضعفة، كما فخم السين وحولها إلى صاد للإقذاع فى السباب والمبالغة فيه، كما حول صيغة اسم الفاعل (خاسر) إلى (خصران) وقد خالفت استعمالات أهل كرموز لتركيب النداء الإحصاءات الحديثة لشيوع

نسبة بعض الأحرف على أحرف أخرى، فقد استعمل الناطقون الصاد تطوراً عن السين كما فى (الخصران) بدلاً من (الخاسر) ومثلها استعمال الراء بدلا من اللام (ريت) بدلا من (ليت) ، فقد رأت الدراسة أن السين أسهل من الصاد، لأن الثانى يتطلب حركات إضافية بسبب التفخيم ، وكان تكرار الأولى ٧١٠ مرة مقابل ٣٣٩ مرة للثانى، واللام أسهل من الراء، لأن الثانى يتطلب تكرار لمس رأس اللسان للثة بنسبة ٣٤٨٢ للأولى إلى ١٣٨٤ للثانى(٧٣).

ويقول الشخص من أبناء الصعيد (يا ابن الراعنة)(٧٤) ويقصد المرأة الرعناء بقصر الممدود، وعند الاتهام بصفة مذمومة يحذف الموصوف أى الشخص المراد لومه أو اتهامه بالغباء، وتذكر الصفة المراد إلصاقها بالشخص المراد ذمه أو ذم سلوكه، ويبدو أن استعمال حرف النداء فى هذه المواقف الاجتماعية يقوم بوظيفة خاصة، وهى إلصاق السباب أو الصفة الذميمة بالشخص المنادى ، أو صفته أى أن السباب مُوَجَّه إليك لا إلى غيرك وأنك أنت المخصوص بالذم، وتستعين العامية بالضمير المخاطب لتوكيد النداء، ويبدو أنه ميراث تركيب فى الفصحى، كما جاء فى قول الاحوص:

يا أبجر ابن أبجر أنتا — أنت الذى طلق عام جعتا(٧٥).

غير أن العامية السكندرية اكتفت بأحد حرفى النداء (أنت يا حمار) أو (يا حمار أنت)، بالإضافة إلى توظيف النبر ودرجة علو الصوت(٧٦) للمبالغة فى الصفة بدليل غياب حرف النداء عند الحديث عن شخص يراد سبه أو ذمه، ولا يحضر الموقف الذى تم فيه السباب كأن يقول شخص لشخص آخر عن ثالث يغيب (ابن الكلب⇃(٧٧)) بنغمة هابطة استنكاراً لما يحاكيه المخاطِب للمخاطَب عن الشخص الثالث أو عما صدر منه من فعل لم يكن متوقعاً، وقد يوجه ابن الصعيد هذا التركيب إلى الحيوان فيقول للبقرة (يا مكلوبة) (يا مديوبة) ، كما قد يستعمل المنادى المضاف فيقول (للحمار يا بتاع الكلب).

ربما يستطيع الناظر المدقق أن يحسب - تجاوزاً - هذا المحصول المتهالك ضرباً من كلام عربيّ سفلت مدارجه، واختلطت صوره، انعكاساً لما يلفُّه من ظروف اجتماعية وملابسات حياتية. ولكنه مع ذلك يمكن - بالبحث والدرس - ردُّه إلى أصوله والكشف عن موارده، ومن ثم يرتجي صقله أو تهذيبه أو إصلاحه بمعاودة النظر والتأمل فيه(٧٨). فتداخل المستويات والأساليب والصيغ المتنافرة فى اللهجة الواحدة، يؤدى إلى البعد عن النسق الفصيح، فهذه الأخلاط تعد سلسلة من مراحل التطور التى طرأ على الفصحى.

٤- نمط ذو وظيفتين :

وظف تركيب النداء بأنواعه وأنماطه توظيفاً خاصاً فى المزاح حتى إن الأساليب التى استعملت فى المواقف الجدية كالسباب، وفى المآتم وفى الاستغاثة قد وظِّف فى المزاح لكن الموقف الاجتماعي ، ونوع المتحاورين هو الذى يحدد وظيفة المزاح.

ففى حالة الإعجاب بسلوك الولد الدال على الفطنة والذكاء، قد تستعمل صفات غير مناسبة فيقال (يا ابن ⇑ الحرام ⇓)(٧٩). (حرف نداء + ابن + ال + مضاف إليه) لتفيد دلالة الإعجاب، وهو مجرد عن السياق، بل يكتسب معنى الإعجاب من دلالة التركيب وكونه أصبح عادة.

وقد يستبدل المضاف إليه بصفة تنسب إلى الأم فيقال (يا ابن الجنيَّة)، وأحياناً لا يحدد المضاف إليه مبالغة فى الإعجاب فيقال : (يا ابن ⇑الإيه ⇓) وفى هذه التراكيب تستعمل عادة نطقية بأن تكون النغمة متصاعدة ⇑عند نطق حرف النداء، أى عند بدأ النطق بالتركيب، ثم تتهادى هابطة ⇓ فى نهاية التركيب (٨٠) مصحوبة بمد طويل ناحية الفتح دون التطرق إلى الكسرة أو الضمة ويطلق التركيب نفسه على الأنثى مع استبدال كلمة (ابن) بكلمة (بت) مع استكمال التركيب بالخصائص النطقية ذاتها، وإرادة الدلالة عليها.

وقد يتدخل المقام فيؤثر على اختيار الصفة فقد يصنع الشخص صنعاً عجيباً يدل على ذكاء وفطنة وحسن تصرف لكن هذا الفعل قد يصدر عن شخص مكروه أو بيننا وبينه عداوة، ولانحب له هذا السلوك الذى يدل على الإعجاب فنقول : يا ابن⇑ الكلب ⇓ [٨١] ويكون النطق مصحوباً بزفرة حارة، وينتهى بمقطع مغلق كما فى (يا ابن الأرندلى) و (يا ابن الجزمة).

خصوصاً إذا أحدث هذا الشخص فعلاً لم نكن نتوقع حدوثه منه وأن فعله جاء مفاجأة بالنسبة لنا. ويرتبط المقام ببيان أهمية المعنى، فقد يستقبل صديق صديقه الذى طالت غيبته بالأحضان ومع ذلك ينهال عليه بسيل من الشتائم : يا جبان يا نذل ... إلخ فإذا ما اقتصرنا على معانى هذه الألفاظ المعجمية فسوف نخطئ فى فهم الموقف، أما إذا درسنا المقام بمن فيه وما فيه وكل ما يتصل به فسوف نفهم الموقف فهماً صحيحاً، سوف نكتشف أن هذه الألفاظ أبعد ما تكون عن السباب والذم وأقرب ما تكون إلى التودد والتلطف.

قد يستعمل تركيب النداء فى وظائف متعددة دون أن يتغير نمطه أو نوع المتحاورين، فيقول الطفل لوالده (يا بابا) تقرباً أو احتراماً أو ستدراراً لحنانه وعطفه، والمميز بين هذه الوظائف هو التنغيم[٨٢] والسياق الاجتماعى، كما قد تقول زوجة لزوجها (يا بابا) احتراماً وتقديراً له لأنه أبٌ لأبنائها أو لأنه يكبرها فى السن أو استشعاراً لحنانه وقد تقول المرأة نفسها للرجل ذاته (يا بابا) سخرية منه وهزءاً، وتقليلاً لشأنه ولكن يكون التركيب مصحوباً بعبارات أخرى (لأيا بابا ألعب غيرها) أو (يا بابا الكلام ده مش علىَّ) أو (يا بابا بلاش الحركات دى) أو (يا بابا بلاش اللون ده معانا) وهى بالطبع تعلم اسم زوجها ولكنها تختار له صفة تدل بها على الإمعان فى السخرية هى شيخ فتقول له (لا ياشيخ ⇓) مع مطل الياء بحيث تنتهى الكلمة بنغمة

هابطة، وقد تصحبها كلمة والنبى مع إطالة حركة النون إلى أقصى حد ممكن، وقد تستبدل الصفة التى أطلقتها على زوجها بمنادى يبدو غريباً على السياق مثل يا (يا حليلة والنبى) مع إطالة حركة الياء فى (حليلة) والنون فى (النبى) ونبرهما وليس هناك شئ ينادى باسم (حليلة) ولكنها تتعجب من سلوكه، وتقصد أن تقول له (يا لهذه الحيلة) أى أننى أتعجب من حيلتك، وأسخر منها وأحياناً يتحدث الزوج عن نفسه وعن ذكرياته في شبابه فتغار زوجته، وتحاول التقليل من ثقته بنفسه فتصغر صفة حلو وتطلق التركيب (يا حليوة أنت يا مجننهم) كما قد تستبدل الصفة، وتكرر التركيب قائلة (يا وله أنت يا وله)، وفى مقام آخر يقول الشخص لزميله، أو صاحبه مستعملاً صفة (عم) المتطورة عن (عمى) أو (عماه) مردفاً التركيب بكلمة (رُوح) بضم الراء ضمة حادة شديدة، ومطل الحركة (يا عمْ روح)، كما قد يستبدل صفة العم بصفة الأب، فيقول الشخص نفسه لصاحبه (يا با ارحمنا) وقد يردفها بجملة موجهة لشخصٍ ثالث (يا با اشترى دماغك أو يا با دماغنا) أو (يابا كبر دماغك).

والملاحظ أن كلمة أبى تطورت إلى (بابا) ثم اجتزأت فأصبحت (با) واتحد معها حرف النداء بحيث أصبح وزن الحرف وإيقاعه جزءاً من كلمة (بابا) فنطقت (يابا) ، وأشهر ما يُنادى فى هذا المقام (رجل) فليس المقصود منه فى هذا طلب الاستدعاء ، وإنما الاستنكار ويكون مصحوباً بتعبيرات أخرى مثل (يا راجل عيب) أو صعود النغمة وهبوطها فى كلمة (رجل) وحدها فتصبح را⇑ جل ⇓ أو (يا راجل بلاش الكلام ده) و (يا راجل اختشى).

وهناك صفات لا تنادى فى الفصحى ولكنها دخلت تركيب النداء فى العامية فليس هناك شخص اسمه (حرام)[٨٣] ولا يوصف الشخص بأنه

(حرام) ، وإنما يقال البيت الحرام وقد استعملت هذه الصفة خصوصاً على ألسنة النساء فى تركيب (يا حرام) مع إطالة حركة الراء أكثر من أربع مدّات وقد وظف هذا التركيب فى موقفين ، أولهما موقف الإشفاق عندما يقص شخص حدثاً أليماً، إما أن يكون قد حدث له أو حدث لشخص آخر عزيز على المستمع يريد المتكلم أن ينقل خبره إليه، والموقف الآخر هو السخرية، وقد يحدث بين الصديقين أو الصديقتين، أو بين الأم وأبنائها، والوسيلة التى يستعملها الناطقون فى التمييز بين الموقفين أو الوظيفتين ، هى وسيلة صوتية وذلك بتلوين النطق فى كلمة (حرام) مصحوبة بتعبيرات الوجه والعينين والشفتين[٨٤]. ومثلها صفة الخراب فهذه الصفة لاتستعمل اسماً للشخص ولاتنادى، وإنما يقال الأرض الخراب وهى رائعة الشاعر الإنجليزى ت.س. إليوت، لكنها استعملت مجردة من أداة التعريف ومضافة إلى ياء المتكلم، وتتردد كثيراً على ألسنة البنات والنساء من أبناء البلد فتقول (يا خرابى) عند حدوث واقعة أليمة لكن هذا التركيب يستعمل أيضاً فى وظيفة السخرية، والذى يميزه عن أسلوب التألم هو إبدال الباء شيناً[٨٥] فتقول النساء (يا خراشى)، أما نساء الصعيد فيقلن (يا واقعة) مع إبدال القاف جيماً قاهرية[٨٦] ، ومثلها نمط يستعمل لوظيفتين هو نداء العين لأداء الوظيفتين السابقتين الحسرة والسخرية فتنادى مضافة إلى ياء المتكلم فتقول النسوة (يا عينى)[٨٧] ، والنسوة من الصعيد يحدثن تغيراً صوتياً بكسر العين مع تحريك الياء ونبر المقطع الأخير[٨٨] (يا عِيَنِى) ، ومن شيوع ستعمال نداء العين فى حالة الحسرة والألم والندم أن استعملها الجميع من أبناء البلد والصعيد فى الموال الذى يتغنون به إشارة إلى ما يؤلمهم، أو يثير حسرتهم وندمهم؛ ولأن العين هى التى تدمع عند البكاء والتى يظهر عليها الألم، ويختفى بريقها من بيَن أجزاء الوجه لذلك حظيت بالنداء وأردفت بنداء الليل لأن الليل يكثر فيه الأحزان، لذلك اجتمع نداء العين بنداء الليل مع إطالة

حروف المد فيهما (يا ليل يا عين)، وقد يضاف كل منهما إلى ضمير المتكلم إشارة إلى زيادة الإحساس بالألم فيقال (يا ليلى يا عينى) ويبدو أن هذين المناديين يوظفان الوظيفة نفسها فى العالم العربى فى الغناء؛ لذلك تجد أغنية الفنان السورى (فهد بلان) مصحوبة بإيقاع حزين (يا عينى لا تدمعى ما شئ راح ترجعى) .

ومن نمط تراكيب النداء التى استعملت لغرضين (اسم فعل + أداة نداء + منادى (نكرة مقصودة) + (صفة) + اسم إشارة مثل (إيه يا راجل ده) وتستعمل لطلب الاستفهام والسخرية إذا نغمت تنغيماً خاصاً[٨٩].

أو إذا استعمل الضمير (أنت) مثل (إيه[٩٠] ده يا راجل أنت)، والمقصود من استعمال اسم الفعل (إيه) عند السخرية هو طلب الكف، أما عند طلب الاستفهام فالمقصود ما هذا ؟.

ومعانى الألفاظ تتغير من آنٍ لآخر تبعاً للأحوال التى تمر بها اللغة. ويتطور المعنى بإحدى صور ثلاث (توسيع المعنى - تضييقه - انتقاله)[٩١]، والناس ينحرفون باللفظ من مجاله المألوف إلى آخر غير مألوف حين تعوزهم الحاجة فى التعبير وتتزاحم المعانى فى أذهانهم أو التجارب فى حياتهم ثم لايسعفهم ما ادخروه من الألفاظ وما تعلموه من كلمات[٩٢]. ثم يشيع ذلك المجاز حتى يصبح مألوفاً ويعد حينئذٍ من الحقيقة وتظل تلك الدلالة القديمة ملازمة للفظ فى حدودٍ ضيقة ويكون للفظ دلالتان أو استعمالان - وكلاهما من الحقيقة - غير أن إحدى الدلالتين تكون أكثر شيوعاً من الأخرى بل قد يصل الأمر إلى أن تصبح الدلالة القديمة من الندرة وقلة الاستعمال بحيث تسترعى الانتباه وتكاد تعد بمثابة المجاز حين تقارن بالدلالة الجديدة الشائعة المألوفة[٩٣]. فقد يستعمل النمط (أداة نداء + صفة مشبهة + المنادى العلم) لوظيفتين الأساسية فيهما هى الاحترام (يا سى محمد) والمقصود (يا

سيد محمد)، ولكن فى مقام آخر يدعو إلى السخرية كأن تتحدث إلى بائع أو عامل أو ممن هم فى وظيفة دنيا بالنسبة لمن يعلونه فى الرتبة أو الوظيفة أو المقام، وغالباً ما يصدر هذا الاستعمال عن النساء، فيقلن للبائع مثلاً (يا سى عمر) وليس اسم الشخص (عمر) أو يقول العامل لزميله فى مقام مشابه (يا سى زفت) أو (يا سى قطران) بقلب القاف همزة، أو (يا سى خره) مستبدلاً اسم الصفة بالعلم، أو يقول الموظف لزميله مستعملاً الصفة فى موضع المنادى لأنه يعلم اسمه فيقول (يا مهم)، أو يستعمل تركيباً إضافياً إمعاناً فى السخرية (يا جناب المهم) أو يضيف صفة أخرى للتركيب الهدف منها الإقلال من شأنه بالرغم من أنها تستعمل أساساً لرفعة المقام (يا حضرة جناب المهم). ويستعمل النمط (أداة النداء + منادى مضاف + مضاف إليه مثل (يا حضرة المحترم) أو (يا حضرة الأستاذ) عندما يكون المخاطب موظفاً بالبريد أو مأمور ضرائب أو محصلاً، ويستعمل التركيب نفسه للسخرية من شخص عادى أو صبى يعمل فى مقهى، أو فى محل لبيع الأدوات المنزلية أو الخضروات أو الملابس.

وقد تدل صفة المنادى على معنيين أحدهما حقيقى وهو الإشفاق والتودد، والآخر غير حقيقى، وهو السخرية كقول المرأة (يا روحى) و (يا ضناية) و (يا قلبى) و (يا عقلى) و (يا كبدى)، والسخرية تأتى من عنصرين هما الصفة وإضافة الصفة إلى المتكلم نفسه، والتى تستعمل للتعامل مع الأطفال بينما يكون الموقف هو حوار مع شخص فى الأربعين من عمره. كما يمكن أن تقصد السخرية ذاتها من إضافة المنادى إلى ضمير المخاطب مثل (يا قلبك!) (يا دمك!)[٩٤]، والسياق مع تعبيرات الوجه والجسم[٩٥]، واستعمال الإشارات هو الذى يحدد الدلالة المقصودة .

على أن الظواهر الصوتية ليست دائماً موضع تمييز بين الاستعمالات فلم أستطع ملاحظة الفارق الوظيفى بين استعمال أبناء الصعيد لتركيبى النداء (يا بوى) و (يا باى)[96]، والفرق بينهما صوتياً يشبه الفرق بين الكلمتين الإنجليزتين الاسم (Boy) والأداة (by).

فالوظائف متشابهة إلى حدٍ كبير ومنها العجب أو الانزعاج أو الضجر والضيق غير أن هناك مميزات أخرى كأن يستعمل الأطفال إلى سن الرابعة عشر (يا بُوى) بضمة حادة عند الضيق من الزملاء أو الأصدقاء، وفوق هذا السن يستعملها الأزواج مع زوجاتهم عند الضيق وعدم القدرة على التصرف أو الحسم، أما (ياباى) فقد يستعملها أبناء الصعيد فى حالة الهلع من تكرارها أى أن التكرار هو المميز (يا باى أباى) ويلاحظ أن حرف النداء تنقل بين الياء والهمزة فى موقف اجتماعى واحد، أما أبناء البلد وبناته فيوظفون التركيب الثانى (يا باى) فى حالة الضجر والسأم عند الحوار مع شخص يكره لقاؤه أو الحديث معه أو التعامل معه، وأحياناً تضيف البنات أو السيدات تركيباً آخر لهذا التركيب إمعاناً فى الغيظ والكيد والمبالغة فى الكراهية فتقول (يا باى يا سم) ، وإذا كان الغيظ من إنسانة تتصف بالغيرة الشديدة الملحوظة، والميل إلى التقليد المكروه أو المستنكر من جهة المتلفظة بالتركيب فيستعمل لها (يا صُرْم)، وفى هذا التركيب تحدث ظاهرة تنغيمية تميل إلى غلق المقطع بالأحرف الثلاثة (صُرْم) ، أما الأساليب التى تطورت من الفصحى فأصبحت نداءاً فى العامية فمثل (هيا بنا) التى أصبحت (يلا بينا).

ويرى الدكتور تمام حسان أن دراسة النبر ودراسة التنغيم فى العربية تتطلب شيئاً من المجازفة، لأنها لم تعرف ذلك فى قديمها، ولم يسجل لنا القدامي شيئاً من هاتين الناحيتين[97]، ويوافقه الدكتور أنيس فريحة حيث يري أن قضية النبرة لم يعرها العرب أقل انتباه .. ولم يعطها لغويو العرب

حقها من العناية، حتى أنهم لم يضعوا لها لفظاً خاصاً ويعنى قضية النبرة وأثرها فى الحركة من حيث الطول والقصر[٩٨].

وأما التنغيم فصلته وثيقة بالنبر، فلا يحدث تنغيم دون نبر للمقطع الأخير من الجملة أى فى الكلمة التى تقع فى آخر الجملة.

وهذه الظواهر الصوتية أصبحت ضرورية فى تمييز وظيفة تركيب النداء فى استعمال أهل كرموز حتى إنها تميز فى النمط الواحد أى الوظيفتين يقصدها الناطق أسخرية هى أم طلب استدعاء ؟ ، فمثلا عند مشاهدة فتاة تتمتع بقدر من الجمال فيقال لها (يا منجة) لأنها ثمار طيبة، والمانجو لا ينادى أو (يا قشطة) مع تحويل القاف إلى همزة[٩٩]، ومنذ عام ١٩٦٧ وبعد النكسة بدا هناك لون من السخرية من هيئة الأمم المتحدة، والدول التى يدعى أنها محبة للسلام والتحرر، قال ابن البلد بنبر قوى (آلو يا أمم) والأمم لا تنادى وإنما هى سخرية، ويقول أبناء البلد (آلو يا مركز) يرمزون لمركز الشرطة أو قسم الشرطة، وفى حالات عدم الرضا ينادى الجميع من أبناء البلد والصعيد مالا يقبل النداء أو الجواب مثل (يا بلد) بنبر الدال نبر الشدة، وقد أشار الدكتور أحمد المتوكل[١٠٠] إلى عدم جواز نداء مثل هذا المنادى، ومثل بكلمة (كرسى) على أن هناك وظائف تستدعى نداء مالا يعقل أو يملك الجواب أو الرد، وهى وظائف متنوعة ومتطورة لتركيب النداء وهو يعدها تراكيب لاحنة. ويشترك أغلب أفراد الأسرة السكندرية من كرموز أطفالاً وشباباً ورجالاً وشيوخاً ونساءاً فى توظيف هذه الاستعمالات فى مواقف مشابهة من حياتهم الخاصة، ويصطنعون لذلك أسلوبين :

أولهما : محاولة تقليد الناطق الأول لهذا التركيب ما استطاعوا.

والثانية : أن يصبغوا هذه التراكيب بخصائص صوتية يتميزون بها كأبناء الصعيد.

وقد أدرك نحاة العربية أهمية المقام فى النداء ودور الحوار بين المتكلم والمخاطب وهو مما يفيد فى معالجة النكرة المقصودة وغير المقصودة، فإذا قال المتكلم للمخاطب (الرجل) معتمداً على معرفة المخاطب فهى نكرة مقصودة، وأحياناً يزيل إبهامها بالوصف (الرجل الناقص أو الطويل أو الرجل الشايب) وقد تستثمر هذه الصفة فى السخرية فيقال (يا رجل يا ناقص) أو (يا رجل ياشايب) أو (يا شايب وعايب)، وغالباً ما تصدر عن امرأة تعنف رجلاً يريد مغازلتها مع إضافة تركيب النداء (يا دى الخيبة) (يا دى الخيبة السودة ! الراجل بيبصبصلى) هذا عند الحوار أو مخاطبة الغير عن الشخص أما فى حالة توبيخه فيكون الخطاب (يا راجل يا مبصبصاتى).

وقد تتبع النحاة المعارف جميعاً وأرجع كثير منهم تعريف كل منها إلى علم المخاطب، أما المنادى فقد أرجعوا تعريفه إلي قصد المتكلم(١٠١).

ومعنى هذا أن التنوعات اللغوية الكلامية الواقعية بالفعل من الأفراد ليست عند هؤلاء إلا مجرد توظيف فردى لقواعد اللغة وكثيراً ما يخرج هذا التوظيف عن القواعد المطردة المستقرة فى أذهان الجماعة(١٠٢).

٥- علاقة التدليل بالترخيم وتغير بنية الأعلام والصفات :

استعمل الترخيم فى العربية لهدفين أحدهما فى الشكل والآخر فى الدلالة، أما فى الشكل فكان يحدث حذف فى مقطع أو مقطعين مثل صاح وصاحب بدلاً من يا صاحبى، و(حار) و (حارث) والهدف من هذا التعديل فى الشكل هو تحلية لفظ المرخم لاستعذابه فى النطق، أما المقصد الدلالى فكان الهدف منه التودد والتحبب والتدليل لكنه فى عامية كرموز خالف هذين العنصرين من حيث الشكل والدلالة، فمال الناطقون إلى الأصعب فى أغلب الأحيان، فزادوا مقاطع الكلمة أو ضعفوها، كما نادوا الأشخاص بما يعابون

به، وإن كان القصد هو المزاح أو التقرب أو التودد، وإن غلف هذا المقام محاولة السخرية فى إطار إظهار خفة الظل المنادى حتى صار هذا اللون عرفاً يستعمله المنادى والمنادَى فيختار كلُ منهما للآخر صفةً أو عيباً أو ملمحاً جسمياً شكلياً أو خلقياً أكثر التصاقاً به. والأصل أن ينادى المسلم أخاه المسلم بأحب الأسماء إلى نفسه وأرقها لحث المولى عز وجل المؤمنين على ذلك بقوله عز وجل ﴿ ولا تلمزوا أنفسكم ولا تنابزوا بالألقاب بئس الاسم الفسوق بعد الإيمان ﴾ (١٠٢).

وقد أدى ذلك فى بعض الأحيان إلى تعديل صيغة الكلمة الصرفية أو تغيير بنيتها فصار ترخيماً على غير القياس، والمألوف فى العربية أن يحذف مقطع من آخر الكلمة؛ تخففاً فى اللفظ وهدفاً إلى التدليل والتودد فى المعنى.

لكنَّه انحرف إلى الزيادة؛ فيقول الفرد لمن يريد أن يعظمه (يا مَعْلَمَه) و(يا مَرْيسه) من معلم ورئيس أو ريس، ونلحظ هنا أنَّ هذا اللون أوجد مصدراً من المشتق، فالوزن (مفعلة) ولونٌ آخر على وزن (فعللة)؛ يستعمله الأشخاص أنفسهم مثل : (يا هندسة) للمهندس، و(يا دكترة) للدكتور .. الخ.

ويلجأ الجمهور إلى لون من الابتكار فى الصيغ والصرفية لعلم واحد أو لصفة واحدة، ويبدو أن ذلك راجع إما لتعدد البرامج والألوان الفنية من مسلسلات ومسرحيات وأفلام ومونولوجات وألوان فكاهية فى وسائل الاعلام مختلفة، أما على المستوى الاجتماعى . فيبدو أن الأمر يرجع إلى تجمع أخلاط شتى من محافظات الصعيد أو الوجه البحرى للإقامة فى كرموز فتجتمع الاستعمالات فى بيئة لهجية واحدة بحيث لا يسهل تحديد وظيفة صيغة عن صيغة أخرى فى الاستعمال، فمن الأعلام مصطفى الذى يدلل فيقال له آفى وآفة وأوفة وصفصف وصافى.

وفى الصفات المعيبة يقال للبدين (تخين) بالتاء المثناة ثم يعدل فى الصيغة فيصبح (مَتْخن) مع تفخيم التاء بحيث تنطق طاءاً لإكساب الصفة درجة السمنة كما فى القرآن الكريم (والأرض بعد ذلك دحاها[١٠٤]) (والأرض وماطحاها[١٠٥])، ثم تتحول (تخين) إلى (تختخ) و (تختوخ) ويقال له أيضا (يا مَطْحنة). ويلقب بعض الشباب (بحناطة) ويبدو أنها كانت تلازمه فى الطفولة حين كان يطلق على (الجيلاتى) (جِلاطة) أو (جَلاطة) التى يستعملها الأطفال (حناطة)، ويقال لكل من أصيب بالحول (فَلَوْكس) نسبة إلى الفنان (فاروق فلوكس)، أو يعبر عنه بالصفة (حَوْلان) أو (مِحْوَلْجى)، ويلقب الإنسان بالصفة (شَبَطَة) لمن كثر تعلقة بغير ما هُوَلَه.

وفى مسرحية (الدخول بالملابس الرسمية) صُغِّرت كلمة (صغيرة) فصارت كلمة (صغنونة) والمصغر فى العربية لا يصغر[١٠٦]، ولكى تكتسب الصيغة الجديدة الذيوع والانتشار تم تلحينها فى جملة موسيقية (يا صغنونة يا صغنونة طلع نائبك على شونة)، فلجأ أهل كرموز إلى تصغير المصغر مثل (صغير) التى آل استعمالها إلى (صُغَيور) وتحولت إلى (صغنتوت) ثم (زغنتوت) ثم (زغنطط) ثم (زعنن) ثم (زغنون) و (زأنّن) و (زأنّون) و(زأنونة). و(نائبك) من الفعل (ينوب)، والنصيب يسمى (مناب) أو (نايب)، وعند اتصال الضمير تحولت إلى نائبك – وأرجع الدكتور عمر صابر بعض هذه الاستعمالات إلى صيغ التصغير فى الأوجريتية[١٠٧].

وفى بعض الأحيان لايكون للمنادى أصل تام، أو إن عامية أهل كرموز سلكت طرقاً مختلفة فى تدليل الاسم الواحد بحيث أصبح له أكثر من مرخم، كما تُرخَم بعض الصفات المعيبة فتصبح منادى.

كما يطلق المنادى المرخم على الأطفال فيلازمهم حتى يتحول إلى لقب، كما تميل بعض النساء والبنات إلى تدليل صديقاتهن ببعض الصفات التى

تدل على الرقة والجمال والدلال وذلك بأسماء الطيور والفواكه فتصبح لقباً لهن، كما تحدث تعديلات فى الأصوات والحركات فتصبح تنويعات لمنادى مرخم واحد.

ومن ذلك أن الشاب فى حالة الاستدعاء العادية الذى يحمل اسم (محمد) ينادى (يا محمّ) أو (أمحمّ) أو (يا حمو) أو (أحمو)، كما أن المنادى نفسه فى حالة التدليل يقال له (أميمى)، كما يُدلَّل بعض من أسماؤهم (محمد) بالنداء (يا مُنّ) بتضعيف النون والوقف عليها، ويدلّل شخص آخر بتفخيم الميم (يا مَنْ)، كما يزاد علي هذا المنادى ياء نسب مثل (يا مَنّى) بتفخيم الميم وتضعيف النون، كما يدلل الصبى بما يشبه اسم الأنثى فيقال (يا مُنّه) بترقيق الميم.

كما يدلل الأطفال صغاراً ويكبرون بألقابهم مثل (أنّوس)، (منّس) (منوس)، (أنّوس)، (أنش) فتنادَى (يا أنّوس)، (يامنّس)، (يا منوس)، (ياأنوش)، (يا أنش)، ويظل المجتمع محتفظاً لهم بهذه الأسماء حتى يكبروا، والتلوين فى الحركات هو زيادة فى التدليل. كما فى مثل (أسامة) الذى يُنادى (بيا أوسة) ويا (سمسم) ومن ذلك (حسين) الذى ينادى بيا (سحس) وهى من (سى حسين) والأصل فى العربية أن المرخم لا يرخم، كما أن المصغر لا يصغر. واستعمل الناس (سحس) ترخيماً لـ (سى حسين) المتطورة عن (يا سيد حسين) وحسين تصغير (حسن) وتخففاً لجأ الناطقون إلى كسر الحاء بدلاً من ضمها ميلاً للخفة – وهى ظاهرة شائعة فى أغلب عناصر اللغة التى تبدأ بضمة ولما كان الكسر أقرب للسكون فاجتمعت (س + ح + س) المرخمة من حسين فأصبحت (سحس) كما يدلل الولد بالمنادى (كنى) فيقال (يا كنى) بتفخيم الكاف واقترابها من نطق القاف وتأثر النون بهذا التفخيم وتضعيفها، وتدلل الأم نفسها بلقب ابنها فيقال (يا أم الكنى)

بحذف الهمزة من كلمة (أم)[١٠٨]، على حين لاتستطيع بنات الصعيد تفخيم الكاف والنون بالرغم من استعمالهن للتركيب نفسه. وقد تلقب بعض الفتيات أو تسمى (كَنّه) وهذا الاسم أصله فى العبرية[١٠٩]، وهى صفة زوجة الابن لكنها تنطق بترقيق الكاف والنون، وفى الأمثال العربية (بنات عصيين كنات[١١٠] حظيين). يضرب لمن لاحظ لها مع بناتها ولكن حظها مع زوجات أبنائها.

ويبدو أن هذا الاسم انتقل إلى أهل كرموز من شارع صلاح الدين الذى كان يقطنه اليهود قبل عام ١٩٤٨ باتجاه مسجد سيدى العمرى وسيدى أبى الدرداء غرباً، وامتداد شارع صلاح الدين شمالاً إلي كنيسة سانت كاترين بالمنشية.

ومن ألوان هذا الترخيم الذى ليس له اسم تام، ويكون هناك أكثر من مرخم للاسم الواحد مثل (يا كنّس) بتفخيم الكاف نحو القاف والسين نحو الصاد و(يا كبّنس) و (يا كبنّسى) و(يا أمّاحه)، و (يا بظاظة) و(ياكلوظة)، و(ياكلاظة).

وفى السنوات العشر الأخيرة استعملت بعض المرخمات لاسمى (محمد) و(محمود) على السواء فُيدلّل كل منهما وينادى (يا ميدو) و(يا مودى) و (يا مودو) والسيد : (سودة وسيوّدة وبيودة وأبو السيد)، كما يُدلّل (عماد) وينادى بـ (يا دودى)، كما يشترك مع هذه الأسماء والتى ترخم بـ (ميدو) اسم عبد الحميد فيقال له عند النداء (يا ميدو) وعبد العزيز (يا زيزو) ومعتز بـ (يا ميزو) و(ممدوح) (يا دوحة) و (يا دُحْدُح) و (يا دَحْدُوح).

وهناك نوع من المنادى ليس له ارتباط بالاسم الحقيقى للشخص، وصار يقال لأى طفل لايدري اسمه للتدليل (توتو) و (توتى) و (دودى)

فينادى بـ (يا توتو) و (يا توتى) و (يا دودى) والأمر نفسه بالنسبة للطفلة المؤنثة فيقال لها (يا توتة) لشيوع هذا اللون من الترخيم للتدليل.

وشاع على ألسنة النساء اللائى أسماء أزواجهن بـ (عبد الحميد) أو (عبد الله) أو (عبد الرحمن) إلخ وذلك فى حالة التودد إلى أزواجهن باستعمال تركيب النداء حيث ينادونهم بـ (يا عبده)[١١١].

أما استعمال (ميدو) لعبد الحميد فيبدو أنه ميل إلى التظاهر بالتحضر والرقى، ومثله مودى وموبو، كما يبدو أنه تأثر بتنشئة الأطفال فى مدارس اللغات التى انتشرت حديثاً مجاورة للحى مثل سان ميشيل وسان فنسان وسان شارل بوروميه وسانت كاترين والروم الكاثوليك، أو لعله تأثر بوسائل الإعلام كالإذاعة والتليفزيون.

ومن الأعلام المستمدة من الأجانب وتطلق فى بعض الأحيان على الكلاب (لاكى) وهى من الصفة الانجليزية (Lucky) أى محظوظ ، واستعملت لقباً للكلب تدليلاً له ومثلها (بيجو) و (ركس) و(سيكو) و(ريتا).

ومن تدليل النساء لبعضهن تبدو ظاهرة شائعة فى حى كرموز وهى نداء النساء بأسماء الطيور وهو لون من التجمل لإظهار الخفة والرشاقة فتنادى المرأة جارتها التى تسمى (عزيزة) (يا وزة)، وأحياناً تدلل (عزة) بوزن الاسم نفسه وإيقاعه فيقال (يا وزة) كما تدلل كل منهما بـ (يا زيزى) كما تدلل فاطمة بـ (يا بطة) ويا (طماطم) و (طمطم) ومثلها (يا رزة) ويا لوزة) و(يا موزة) وتنادى ليلى بيا (لولا) و (لولى) و (اللّه) و(يا لُلى) وإذا كانت فاطمة طفلتها فإنها تحاول إحداث إيقاع موسيقى (يابطة ياتطة) كما تدلل المرأة صديقتها بزيادة الاسم حيث لاقانون منتظم أو قاعدة فى الترخيم بالميل إلى الاختصار، بل قد يميل الناطقون إلى الأصعب فتدلل المرأة صديقتها هدى بقولها (هُدْهُد) أو (هَداهد) فتناديها قائلة (يا هُدْ هُدْ) أو (يا

هَداهد) ، كما قد تميل إلى إضفاء صفة الذكورة عليها فتقول (وله يا هُدْهُدْ) وتقصد صديقتها، كما تدلل مُعَوَضة وتنادى (يا ضَضَّة)، و(نُعْمى) أو (نعمة) بـ (يا عومة) كما يقال لها (يا أوعة)، وسهام بـ (يا سهى)، وسهير (يا سوسو)، و (أنيسة) بـ (يانوسة) أو يا بيسة) وكذلك خميسة) تنادى بـ (يا بيسة) و (أسماء) (يا سومة)، وداليا بـ (يا دُوللى)، و(فردوس) بـ (يا دوسة) ، و(يا فتحية) بـ (يا تُوحة) أو (يا تفاحة)، و (إحسان) بـ (ياسونة) ثم تصبح (يا سُنْسُن) و (شاهنياز) (يا شايزة) أو (يا شاهى)، كما تدلل كل من اشتركت أسماؤهم فى حرف النون بـ (يا نُنَّة) كحنان أو نيفين أو نهى أو منال، كما تدلل منال بـ (مُنْ).

ولم يقتصر التدليل بأسماء الطيور على الإناث فحسب، فقد شاركها فى ذلك نداء الذكور فيقال لمحمد حين يُنادى (يا حمامة) فيستوى الرجال والنساء فى استعمال هذا اللون يطلقونه على الرجل (يا حمامة)، وقد يرخم (حمامة) فيصبح (حمام)، كما يدلل الرجل الذى اسمه كتكوت بـ (يا كَتكَت) ويا نبيل (يا بُلْبُلْ).

أما الأسماء التى ترتبط بالصفات المعيبة فهى مثل (شلضم) أو (يا شلضم) لغلظ حجم الشفاه، وحنجورة (يا حنجورة) لصفة شدة الصوت والتجهم، وكعبورة (يا كعبورة) لعدم انتظام الجسد، وترخم بعض الصفات فتجتزأ الكلمة (ضبو) فينادى بـ (يا ضبو) تعبيراً عن صاحب الضب الكبير، و(يا ويله) لمن طالت قامته، وودنو (يا ودنو) لمن كبرت أذناه، و(يا بقو) لمن اتسع حجم فمه (مع نطق القاف همزة) ، و(يا بَلاله) لمن جحظت عيناه وعلا حاجباه وبرزا للخارج و(يا بُرْق) بنطق القاف همزة، و(يا طيزو) بترقيق الطاء وتحويلها إلى تاء لمن عظمت أردافه، وفى نداء هذه الصفة المعيبة بخاصة يلجأ أهل كرموز إلى لون غريب من الصياغة والأوزان، فالعربية

تستعمل لاسم الفاعل من غير الثلاثى (مُفْعِل) والمؤنثة (مُفْعلة) والعبرية تستعمل (فُوعِيل) للمذكر، و(فُوعِيلتْ) للمؤمنة، ولكن أهل كرموز ينادون أو يسخرون من صاحب هذه الصفة فيقال له (يا مطيز) بتحويل الطاء إلى تاء، وللمؤنثة (مِطْيزت) فيجمعون بين الوزنين العربى والعبرى، والحقيقة أن هاتين الصيغتين تنتشران بين الباعة فى الأسواق عند الكلام بين شخصين على المشترى الذى لايراد له أن يفهم ما يقال ، ويبدو أن هاتين الصيغتين استعملهما أهل الحى ممن كانوا يعملون عند بعض اليهود فى محلات صلاح الدين والمنشية، ثم تدوولت على ألسنتهم، ويطلق على المذكر الصفة على وزن (مفعيلت) للسخرية وليس لاستواء المذكر والمؤنث و(أبو راسين) لمن استطالت رأسه و(أبو دماغين) فانحرفت عن استدارتها وأيضا (أبو الروس) ويطلق (بوزو) لمن لا يبتسم فى الصباح، فينادى (يا بوزو) و (يا عَكْنَنَة) ، و(يا كِرْشُو) أو (يا كِرْشَا) لمن عظمت بطنه، وهى تنطق على الوجهين كما هو الحال فى ترخيم (فاطمُ) و (فاطمَ)[١١٢]، كما تتساوى (حنجورة) و(جعورة) فيقال (يا حنجورة) ويا (جَعُورة) للصفة الواحدة، ومثلها فى ذلك (يا بَلالة) و(يا عينو) و(يا عنينو)، كما يُنادَى قصير القامة بـ (ياقزعة) وينطق أبناء الصعيد القاف جيماً قاهرية أما السكندريون فينطقونها همزة – وينادى أيضا بـ (يا نص) ويا (رُبْع) ويا (تُلْث) ويا (نص رُبْعة) للمؤنثة وفقاً لتفاوت درجة الطول، و (يا جَرَبو) بدلاً من (جربان)، ويقال لمن شعره أشعث (يا نَكَشَان) التى ترخم إلى (يا نكشو)، و (ياعِيطة) صفة لكثير التردد فى قراراته وتحولت إلى لقب فاسم، وهى متحولة من (عَياط) أى كثير البكاء من الفعل (يعيط) ثم رُخِّمت (عيَّاط) إلى (عِيطة) والمقصود هنا ليس البكاء الحقيقى، وإنما التردد فى اتخاذ القرار أو التراجع عنه، و (يا برباريكو) لمن كان لونه أسود (بربرى) ويدلل فيصبح (برباريكو) ثم يختصر إلى (ريكو) ، و(يا حِنْجِل) لمن طالت إحدى قدميه.

وكثيراً ما تتحول هذه الصفات المعيبة إلى أسماء تلازم أصحابها إلى عمرٍ معين فيستنكرها البعض وينكرونها إما لأنهم تسنموا مناصب ذات قيمة، أو لأنهم أصبحوا تجاراً ذوى شأن، أو لأنهم تقدموا فى العمر، فلا يجهر لهم الناس بها ولكنهم يتداولونها سراً فيما بينهما، لكنها تظل مرتبطة بالشخص عند أهل الحى، وبعض الناس تظل الألقاب تطلق عليهم إلى الممات وبعد الممات فيذكرون بها.

ومنذ نزول الإسلام حرَّم التنابز بالألقاب وجعل ذلك إثماً كبيراً ، ودعا إلى اجتنابه وأمر الرسول صلى الله عليه وسلم أصحابه والمسلمين بذلك، واتبع سنته صحابته من بعده فكان صلى الله عليه وسلم وصحابته يغيرون الأسماء القبيحة للصحابة إلى أسماء تحظى بالقبول لديه ولدى المجتمع الإسلامى، فحسبنا أن نتبع سنته ولا نعود إلى الجاهلية الأولى.

- خاتمة ونتائج :

– المنهج الأمثل فى تصحيح المسار اللغوى فى أية بيئة ينبغى أن يوجه نحو التقريب بين المستويات اللغوية، لأن التفاوت الكبير بين هذه المستويات عيب اجتماعي ومنقصة حضارية. والفرق بين المجتمع المتكامل السليم والمجتمع المتنافر المريض هو فى تقارب المستويات اللغوية فى الأول وتباعدها فى الآخر، فتقارب مستويات التعبير اللغوى دليل على تجانس المجتمع وتوازن طبقاته وحيوية ثقافته. ومن ثم يشير إلى تكامله وسلامته الفكرية. ولتجنب الانحرافات فى البنية الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية للهجة حى كرموز الذى يتمثل فى أهمية تقارب المستويات الاجتماعية والطبقية والثقافية والتعليمية؛ لأن التفاوت فى هذه العناصر أدَّى إلى التفاوت فى المستويات اللغوية بعداً عن النسق الفصيح، فاللغة واستعمالاتها المتنوعة صدى لهذه الأحوال والمقامات التى نعرض لرموزها فى النتائج الآتية :

نتائج عامة :

– استعمل القدامى مصطلحى نكرة مقصودة وغير مقصودة للتمييز بين نوعين من المنادى فى نصوص مكتوبة وليست مسموعة، أما الآن فى الاستعمال المعاصر فقد استغنى عن نظام العلامات، وأصبحت الوظيفة الاجتماعية والسن والجنس والبيئة هى المميز الأساسى فى استعمال تركيب النداء وتوظيفه.

– لا يصح توظيف المصطلحات التراثية فى تراكيب متطورة لم تعد تستعمل العلامات الإعرابية، وقد كانت مصطلحات النحاة مبنية على الظواهر وملاحظاتهم للنصوص المكتوبة والاستعمال.

- تخلصت اللهجة من جميع العلامات الإعرابية الدالة على المقام الاجتماعى التى وظّفها العرب القدامى فى الاستعاضة عنها أو عن تعدد المقامات.

- تخلصت اللهجة من أغلب الأدوات الدالة على حالات النداء المتنوعة سواء أكان المنادَى قريباً أم بعيداً أم مُدلْلاً.

- لم تتخلص اللهجة من حرف النداء فى جميع الأحوال، وظلت الاستعمالات المشهورة فى حالات النداء محصورة فى استعمال (يا) أو الهمزة أو حذفها فى استعمالات قليلة.

- كان الشائع فى دراسة اللهجات أن أغلب انحرافاتها تكون فى الجانب الصوتى، لكن الدراسة الميدانية لاستعمال تركيب النداء فى حى كرموز أثبتت عدداً من الانحرافات الصوتية، والتركيبية، والدلالية أى الوظائف.

- لم يتردد فى لهجة حى كرموز استعمال تراكيب مأخوذة عن لغات أجنبية فى تركيب النداء بصفة خاصة والأساليب بصفة عامة؛ ويرجع ذلك إلى المستوى الثقافى لأهل الحى.

- اختفت أداة الندبة والاستغاثة، وأصبح الاتساع فى استعمال تركيب النداء لكافة الأغراض بديلاً عن الأساليب الإفصاحية هى السمة العامة لاستعمال أهل كرموز له.

- لم تكن وظيفة السباب تقع ضمن تقسيمات النحاة فى باب النداء كما حظيت الندبة والاستغاثة بتقسيم معين، ولكن هذا الاستعمال الخاص استعمل عند العرب القدامى، ورصده النحاة فى بعض الشواهد مثل (يا أقرع بن حابس يا أنتا) أو (يا أبجر بن أبجر يا أنتا) ، واستعمل له مصطلح تحقير أو استخفاف أو تعنيف .

- نتائج صوتية :

– اختصت تحريفات الأصوات بحرف النداء، وأنواع المنادى المختلفة المستعملة فى أداء الوظائف المختلفة.

– انحرفت السين الدالة على الاستقبال أو (سوف) إلى ما يشبه هاء التنبيه عند أبناء الصعيد، كما انحرفت إلى (حا) عند أبناء البلد، وذلك فى صدارة الفعل الطلبى بعد الأداة والمنادى، سواء أكان المنادى علماً أم صفة (يا واد حاضربك) و(يا واد هاضربك).

– تمثلت الانحرافات الصوتية فى إبدال الصوامت وإطالة الصوائت وتقصيرها، والاستغناء عن بعض الصوائت خصوصاً الصائت الطويل فى حرف النداء عندما تتداخل أداة النداء مع بداية المنادى فيشكلان معاً مقطعاً صوتياً مغلقاً، كما نشأت بعض الصوامت دون وظيفة مثل هاء السكت فى آخر صفة المنادى أو (هاء) التنبيه التى تسبق أداة النداء.

– انحرف تركيب النداء المستعمل فى العربية للندبة عن نمطه المألوف، فلم تعد تستعمل أداة الندبة (وا)، واستعمل بدلاً منها الأداة الأصلية (يا)، كما تخلص أهل كرموز من هاء السكت فى آخره واكتفوا بالمد.

– انحرف استعمال أدوات النداء فى عامية أهل كرموز بحيث أصبح المواطنون يتخلون عن الصائت الطويل فى حرف النداء، وبحيث أصبحت الياء تشكل مع المنادى إما مقطعاً مغلقاً أو تستقل بمقطع قصير مفتوح مثل النمط (يا وله) والأصل يا والا)، ولكن (وا لا) تشكلان مقطعين طويلين مفتوحين، ويبدو أن نطق القرآن بقراءاته المنصوص عليها هى التى حافظت على استعمال حرف النداء مقطعاً طويلاً مفتوحاً، أضف ذلك إلى أن أوزان الشعر العربى قد أسهمت أيضاً فى المحافظة على بقاء حرف النداء مقطعاً

طويلاً مفتوحاً.

- لعب التنغيم دوراً مهماً فى التفريق بين الوظيفتين للاستعمال الواحد، أضف ذلك إلى الحركة الجسمية ، وتعبيرات الوجه خصوصاً العينان والأنف، وفى قليل من الأحيان نقطة التقاء خصوصاً العينان والأنف، وفى قليل من الأحيان نقطة التقاء الخد مع الفم، أى إحدى الوجنتين بتحريكها حركة فى اتجاه الأذن.

- ليس هناك قاعدة ثابتة لتطور الأصوات أو إبدالها أو حذفها خصوصاً فى ظاهرة الترخيم فمثلاً فايزة حين تنادى وترخم ممكن أن يقال لها (يا زوزو) أو (يا زيزى) فتحذف الفاء، و (شاهيناز) حين تنادى وترخم تصبح (يا شايزة) فتخذف الهاء، و(يا حنان) تصبح (يا حُن) فيتخلص من إحدى النونين أو تصبح (يا ننه) فيتخلص من الحاء، و(يا حنينه) تصبح (يانينة) فيتخلص من الحاء، و(يا إحسان) تصبح (يا سونة) فيتخلص من الهمزة والهاء، و(يا فتحية) تصبح (يا توحة) فتخذف الفاء والياء.

- المعهود فى ظاهرة الترخيم أن تحذف التاء من آخر العلم أو المنادى المراد ترخيمه، لكن أهل كرموز اتبعوا مسلكاً عكسياً، بحيث حذفت أحرف من بداية المرخم، وزادت التاء فى آخره مثل (يا مدلل) التى تصبح (يا دلوعة) و(يا ممدوح) التى تصبح (يا دوحة)، و(يا على) التي تصبح (يا علوة) أو (يا عليوة) ... الخ.

- نتائج صرفية :

- اختصت تحريفات البنية الصرفية بالجملة الطلبية الملازمة لتركيب النداء، والتى هى الهدف الأساسى من النداء، سواء أتقدمت على الأداة والمنادى أم تأخرت عنهما.

- يخلط أهل كرموز صيغة اسم الفاعل من غير الثلاثى مُفْعِل بالصيغة العبرية (فوعيل) للمذكر، و(فوعيلت) بالمؤنث فتصبح (مصغيرت) أى الأصغر، و(مكبيرت) أى الأكبر، وغالباً ما تطلق على المذكر بالرغم من أنها صيغة مؤنثة وتستعمل لأجل السخرية.

- ظهر بناء جديد فى الترخيم فى استعمال أهل كرموز هو فعلل، ويختلف فيه نظام الحركات وفقاً لمادة العلم فيقال لفتحى (يا تحتح) بضم التاءين، ولجلال (يا جلجل) بكسر الجيمين، ولحسن (يا سُنَسُن) بضم السينين، ولبيب (يا لِبلِب) بكسر اللامين، وهى صفة أيضاً يعاب بها كثير الكلام، و(يا حنجل) لمن طالت إحدى ساقيه عن الأخرى أو لمن كثر تردده على المكان، وتَخْتَح بفتح التاءين للبدين، و(صفصف) بفتح لمن تسمى بمصطفى.

- انحرفت البنية الصرفية فى مقام الندبة بحيث أصبحت (أخاه) (ياخوية) و(يا أبتاه) (يا بوية).

- كما نُودِيت الأدوات ، نُودِيت أيضاً المصادر وأسماء المصادر والصفات المشبهة مثل (يادلالى)، (يا لعبك)، (يا جبروتك)، والمقصود بها التعجب والصفة المشبهة مثل (يا مرى) للشكوى، كما استعمل اسم المصدر للغرض نفسه كما فى (يا عذابى) واسم الفعل (يا آه يا آه)، كما نوديت الصفات فى (يا قشطة أنت يا أبيض) و (يا مهلبية) و(يا ملبن) .

- تتحول صفة المنادى فى حالة السباب من وزن (فاعل) إلى وزن (فعلان) بالإضافة إلى التغيرات التى تعترى الصرامت من حيث التحول إلى التفخيم أو نبر المقطع أو التنغيم على جملة السباب كاملة.

- لجأ الجمهور إلى تصغير المصغر مثل صغير التى آل استعمالها

إلى (صُغَيور) وتحولت إلى (صغنتوت) ثم (زغنتوت) ثم (زغنطط) ثم (زغنّ) ثم زغنون وزأنّن وز أنّونة وزأنّون.

- **نتائج تركيبة :**

- وُظِّف تركيب النداء فى السباب كما وُظِّف فى التعجب، وهذا الاستعمال يناظر استعمال (فغض الطرف إنك من نمير) فلو استعمل له تركيب النداء لقيل (يا نميرى).

- فى وظيفة السباب وهى وظيفة واحدة يستعمل تركيب النداء مع لونٍ من التدرج فى الصفة عند حذف الموصوف وإقامة الصفة مقامه وذلك فى أنماطٍ متعددة.

- أدى اتحاد المقطع (ما) بأداة النداء (يا) إلى أن صارا وحدة لغوية واحدة، تستعمل أسلوباً إفصاحياً بديلاً عن كثيرٍ، وقد تحول (يا ما غلبت) إلى تركيب مصكوك يستعمل عند اليأس.

- تمثلت الظواهر التركيبية فى رتبة أداة النداء والمنادى التى تقدمت علي الجملة الطلبية فى غالب الاستعمالات، كما تقدمت الجملة الطلبية فى قليل من الاستعمالات وأدت هذه الخصيصة التركيبية وظائف محدودة.

- استعمل نداء الضمير المخاطب مضافاً إلى نداء الصفة فى استعمالات محدودة ؛ وذلك لوظيفة الحدة والعنف أو السباب الذى يراد إلصاقه بشخصٍ ما، وفى هذه الحالة قد يسبق نداء الضمير نداء الصفة أو العكس دون تغيير الوظيفة مع التخلص من إحدى أداتى النداء (أنت يا غبى) أو (يا حمار انت).

- تأثرت بعض الخصائص التركيبية بظواهر صوتية مثل (أنت ياوَهْ) و(يا وادِ انت)، فالمقطعان (وَه - واد) أثرّا على ترتيب ورود الضمير (أنت).

- كثيراً ما أغنى سياق الحال والمقام عن ذكر الجملة الطلبية، فاكتفى المتكلم بتركيب النداء المنحصر فى الأداة والصفة أو العلم، أو ما يمكن أن يكون بديلاً أسلوبياً عن المنادى، أى اسم العلم الذى يجب أن يذكر صراحةً.

- فى وظيفة السباب لايحذف حرف النداء، وإنما يكون ذكره عنصراً مؤثراً يعزز الصفة الذميمة التى تلصق بالمنادى بالإضافة إلى وقوع النبر على المنادى، وفى بعض الأحيان يعزز التركيب بذكر الضمير المخاطب قبل تركيب النداء أو بعده.

- استعملت العربية الفصحى نمطاً ندائياً للهجاء أحدهما يذكر فيه اسم العلم يجاوزه ضمير الخطاب، غير أن عامية كرموز اكتفت بأحد الحرفين واستغنت عن الآخر، كما لم تكرر تركيب النداء فى سياقٍ واحد.

- انحرف المنادى العلم الموصوف بـ (ابن) عن الاستعمال العربى المألوف إلى حلول الصفة (ابن) محل العلم، كما تحول المضاف إليه إلى صفة بحيث يصبح النمط : (أداة النداء + الصفة معرفة بالألف واللام).

- انحرف تركيب الاستغاثة المألوف فى العربية إلى تركيب طلب الاستدعاء باختفاء حرفى الجر (اللامين) مع حركاتهما المميزتين (ألحقونا يا ناس).

- استُعملت أنواع المنادى سواء فى ذلك العلم المفرد أو الصفة مع حذف الموصوف أو الصفة المسبوقة بكلمة (ابن)، أو المنادى المضاف لأداء الوظائف المتعددة، أى تحكمت أنواع المنادى فى تحديد الوظائف.

- استعمل الترخيم فى غير النداء عند أبناء الصعيد فيقولون (كِه) بدلاً من هكذا، قياساً على (يا مَهْ) مرخم (يا أماه).

- انحرف تركيب الندبة من استعماله المقلوب فى العربية (واعبد الحميداه) إلى تركيب طلب الاستدعاء فأصبح (يا حميدو) مع نبر المقطع (دو) نبراً قوياً.

- نتائج دلالية:

استثمرت بعض أسماء الأعلام والصفات الشهيرة فى وظيفة السخرية، بحيث لم تعد تذكر بعد تركيب النداء أية جملة طلبية مثل (إيه ياحيرم) و(إيه يا بيومى) و(إيه يا بجم) ، ويقولها أبناء الصعيد و(إيه يا لوح) و (إيه يا طور) و (إيه يا طرماى) يريدون بـ (طور) : (ثور)، و (طرماى) Tram Way.

- تحول تركيب النداء عن وظيفته الأصلية وهى طلب الاستدعاء إلى وظيفة إخبارية مثل (شوفى يا ختى الراجل هيكلنى) حيث تصدرت الجملة الطلبية (شوفى) التركيب بأكمله فأصبحت الأداة والمنادى تفيدان التودد أو التقرب أو الاستنكار، أى أصبح الأداة والمنادى بمثابة أداة.

- استعمل ترتيب المكونات فى تركيب النداء لتحديد الوظيفة مثل (إيه ده يا راجل) التى تفيد وظيفتى الاستفهام أو السخرية وفقاً للتنغيم، أما عند تقدم تركيب النداء الأداة والمنادى كما فى (يا راجل) فإن الوظيفة تتحدد في طلب الاستفهام (إيه يا راجل ده).

- انحرف استعمال المنادَى المضاف إلى ياء المتكلم بهدف التودد إلى وظيفة أخرى عند أهل كرموز هى السخرية مع تطورات صوتية هى تخفيف الهمز وتصغير المضاف فيقول الساخر (هو أنت نافع ياخَىّ) والمقصود (يا أُخَيْوِى) لأنهم يستعملون (يا أخوى) تطوراً عن (أخى)، فلما صُغِّرت أصبحت (أُخيىّ) بإدغام الواو فى الياء، ثم حذفت الهمزة فتطورت إلى

(خييّ)، وقد يخففون من الياءات الثلاثة ويحتفظون بياء مخففة (يا خَيْ).

– أدى المنادى المرخم عند أهل كرموز وظيفة التدليل التى كان يؤديها التصغير فى العربية الفصحى.

– انحطت دلالة المصدر (سياحة) فتحولت من العبادة والقنوت إلى الخلاعة والتحلل.

أُستُعملت ظاهرة نداء النكرة غير المقصودة فى مقام اجتماعى مميز، وهو طلب النجدة عند وقوع حوادث، وتكون مصحوبة بالصراخ سواء أكانوا من الأطفال أم النساء، والمقصود طلب استدعاء الجيران أو الأقارب مع ملاحظة انتهاء المنادى بحروف مد مع التحلل من العلامات الإعرابية.

– أُستُعمل تركيب النداء الواحد أى على نمط واحد لأداء أكثر من وظيفة، وشاع استعمال ذلك فى وظيفتين : أحدهما جادّة فى طلب شئ بعينه، والأخرى : غلب فى استعمالها السخرية مثل (يا عينى ويا حرام) و(يا حنتوس يا صغنونة).

– شاع استعمال نمط النداء (يا + ابن + صفة معرفة) فى وظيفة السباب وقلت نسبة تردده فى التعجب.

– استعمل النداء فى وظيفة الظروف المصغرة لتقريب الزمان مثل (يا دوب) يقولها أبناء البلد و(يا طاباه) تقولها نساء الصعيد.

– المقصود بتصدر اسم الفعل (إيه) لتركيب النداء عند السخرية، هو طلب الكف عن الشئ، أما فى حالة طلب الاستفهام فالمقصود به (ما هذا)، وعند شدة الاستنكار يضاف للتركيب الضمير (أنت) فيصبح (إيه ده يا راجل انت).

- يتحكم المقام ومعه الظواهر الصوتية كالنبر والتنغيم فى تحديد وظيفة بعض الأنماط التى تستعمل لأداء وظيفتين، ولا يصلح فى هذه الحالة شكل النمط وحده فى التمييز بين الوظيفتين (يا حضرة الأستاذ).

- تمثل الاختلاف بين أبناء البلد وأبناء الصعيد لاستعمال تركيب النداء فى ملامح صوتية، أما توظيف التركيب فقد تقاربت استعمالاته بين جميع طبقات الحى، ويبدو أن ذلك راجع إلى الاحتكاك والتعامل، فذابت الفروق فى مظاهر تنوع وظائف التركيب.

- اقتراحات وتوصيات :

- يحتاج تركيب النداء فى مستوى لغة الأغانى العامية المسجلة بالإذاعات المصرية فى أنماطه ووظائفه إلى دراسة مستقلة ؛ لأن أنماطه ووظائفه تتسم بالثراء وذلك فى ضوء علم اللغة الاجتماعى.

- اقترح عدم استعمال مصطلحى نكرة مقصودة أو غير مقصودة، وذلك لأن المقام ونية المتكلم هى التى تحدد هذا، فإذا ضرب أحد الأزواج زوجته وصرخت (يا ناس ألحقونى) فهى تقصد زوج جارتها، لأنه يملك قوة تخليصها من زوجها لمكانته عنده، فالمنادَى محدد ولذلك فهو مقصود . أما إذا شب حريق فى منتصف الليل وصرخت إحدى الزوجات فهى لا تقصد شخصاً بعينه، وهى لا تدرى أهناك أحدٌ مستيقظ بالتحديد أم لا، فهى تطلق النداء ولاتقصد مجيباً محدداً فهذه نكرة غير مقصودة ، أما إذا قال أحد الآباء فى منزلة (يا ناس حد يناولنى أكل) فهو يقول (يا ناس) ثم يقول حد أى (هل من أحد)، وهو هنا يحدد إما الزوجة أو أحد الأبناء، وهناك تكون النكرة مقصودة، وعلى هذا تتعدد المقامات ويصعب تحديد المقصود من غير المقصود، إلا إذا كان اللغوى يعيش مع عينات الدراسة، ولا يمكنه أن يعلم نوايا المتكلم بالرغم من ذلك والمسألة كلها تنحصر فى ذكر اسم العلم فى تركيب النداء، وذكر اسم العلم يعنى نحوياً أنه معرفة وما لم يذكر اسمه فى التركيب يعد نكرة.

فالتعريف والتنكير مصطلحات لغويان، والمتكلم العادى يستعيض عن ذكر اسم الشخص بعدد من الصفات تؤدى وظيفة التركيب وتحدد الشخص المنادَى بدقة، وإن لم يكن اسمه معلوماً؛ وعلي هذا فمصطلحات القدامى لها سياقها واستعمال التركيب فى هذا العصر له سياقه، ولا تتناسب المصطلحات التى وضعت لتناسب العلامات الإعرابية مع استعمال التركيب فى اللهجات التى لا تستعمل العلامات الإعرابية مطلقاً.

ثبت مصادر ومراجع

١- فندريس: اللغة ص ٣١٥، وص ٢٤٨ تعريب الدواخلي والقصاص ١٣٧٠هـ- ١٩٥٠م.

٢- د/ كمال بشر : علم اللغة الاجتماعي، مدخل ص ٤٩-٥٠، ط٣، دار غريب، القاهرة، ١٩٩٧م.

٣- د/ إبراهيم أنيس : في اللهجات العربية ص ٢٣، ط٣، المطبعة الفنية الحديثة ١٩٦٥م ود/ إبراهيم نجا : اللهجات العربية ص ١٦. ط السعادة.

٤- د/ كمال بشر : علم اللغة الاجتماعي ص ٦٠واللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص ٣١، دار غريب، القاهرة ١٩٩٩م.

٥- السابق نفسه ص ٢٤٣ - ٢٤٤.

٦- ماريو باي : أسس علم اللغة ص ١٣١ ترجمة وتعليق د/ أحمد مختار عمر، ط٢، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م.

٧- د/ إبراهيم نجا : اللهجات العربية ص ٧-١٠ ود/ إبراهيم أنيس : في اللهجات العربية ص ١٦.

٨- سيبويه : الكتاب ٢/١٩٧ تحقيق عبد السلام هارون القاهرة ١٩٦٦ - ١٩٧٧م والسيرافي : شرح كتاب سيبويه ١/١٥٤ تحقيق د/ رمضان عبد التواب ود/ محمود فهمي حجازي ود/ محمد هاشم عبد الدايم القاهرة ١٩٨٦م. وأبو علي الفارسي : التعليق على كتاب سيبوية ١/ ٣٢٨، تحقيق عوض بن حمد القوزي القاهرة ١٩٩٠، ١٩٩١، ١٩٩٤م.

٩- Hartmann R.R.K and Stork. F.C. Dictionary of Language and Linguistics, P. 121 London 1972.

١٠- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٢٣ و ٢٤. لجنة البيان العربى القاهرة ١٩٦١م.

١١- ابن جنى : سر صناعة الإعراب ص ٢٨٣ تحقيق د. حسن هنداوى ، دار القلم دمشق ط٢، ١٩٨٥. وسيبويه : الكتاب ٢٣/١.

١٢- Vendryes, Le Langage, 240- 241, Paris, 1923, dern. édit.

١٣- Edward Sapir, Selected Writings, 549.

١٤- د. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص ٦٣، دار غريب القاهرة ١٩٩٩م.

١٥- دافيد كريستل : التعريف بعلم اللغة ص ١٩٣ ترجمة د/ حلمي خليل، الهيئة، المصرية العامة للكتاب فرع الاسكندرية، ط١، ١٩٧٩م.

١٦- الأشمونى : منهج السالك إلى ألفية ابن مالك بحاشية الصبان ومعه شرح الشواهد للعينى ٢٢٠/٤، ٢٢١ ط دار إحياء الكتب العربية وابن الجزرى : النشر فى القراءات العشر : ٣٥/١ تحقيق الشيخ الضباع ط مصطفى الحلبى. ود / تمام حسان : البيان فى روائع القرآن ، دراسة لغوية وأسلوبية للنص القرآنى ص ٢٦٩، عالم الكتب القاهرة، ط ١٩٩٣م.

١٧- ابن يعيش : شرح المفصل ١٥٥/١٠ ط المنيرية.

١٨- سيبويه : الكتاب ١٩٤/٢، ٩/٣.

١٩- هدسون : علم اللغة الاجتماعى ص ١٨٧، ترجمة د/ محمود عياد ، عالم الكتب ، القاهرة، ١٩٩٠م.

٢٠- سيبويه : الكتاب ٣٠٣/١ - ٣٤٤ط المطبعة الكبرى الأميرية، مصر ، ١٣١٦هـ.

٢١- انظر د. أحمد المتوكل : الوظائف التداولية فى اللغة العربية ص ١٦٠ منشورات الجمعية المغربية للتأليف والترجمة والنشر، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ط

١، ١٩٨٥م. وانظر أيضا د. أحمد المتوكل : قضايا اللغة العربية فى اللسانيات الوظيفية (البنية التحتية أو التمثيل الدلالى التد ولى) ص ١١ الرباط ١٩٩٥م، والذى ألفه بقصد مساءلة نظرية النحو الوظيفى عما يمكن أن يمد به الدارس الذى يروم مقاربة قضايا اللغة العربية من منظور وظيفى، أى انطلاقاً من الفرضية العامة القائلة بأن بنية اللسان الطبيعى الصورية ترتبط ارتباط تبعية بوظيفته الرئيسة، وظيفة التواصل داخل المجتمعات البشرية.

٢٢- انظر د/ أحمد المتوكل : الوظائف التداولية فى اللغة العربية: ص١٦٠.

٢٣- د/ ميشال زكريا : قضايا ألسنية تطبيقية، دراسات لغوية اجتماعية نفسية مع مقارنة تراثية ص ١١٦ وما يليها ، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣م.

٢٤- انظر سيبويه : الكتاب ٨٦/٢ و ١٨٩.

٢٥- د. أحمد المتوكل : الوظائف التداولية فى اللغة العربية ص١٦٥-١٦٦.

٢٦- د. تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٣٦٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣م.

٢٧- انظر السابق ص ٣٦٥.

٢٨- السابق ص ٣٦٨.

٢٩- السابق ص ٣٦٩.

٣٠- السابق ص ٣٦٥.

٣١- السابق ص ٣٦٦.

٣٢- السابق ص ٣٦٦.

٣٣- السابق ص ٣٦٧.

٣٤- السابق ٣٦٨.

٣٥- السابق ص ٣٦٩.

٣٦- السابق ص ٣٧٠.

٣٧- السابق ص ٣٦٣.

٣٨- د. محمد المبارك : فقه اللغة ص ٤١ ط. جامعة دمشق ١٣٧٩هـ-١٩٦٠م.

٣٩- ابن جنى : الخصائص ٢٩/٢ تحقيق محمد على النجار، ط دار الكتب ١٩٥٢ - ١٩٥٦م.

٤٠- انظر سيبويه : الكتاب : ٢٤٩/٢ والسيوطى : المزهر ١٩٤/١. ط الأولى المطبعة السنية ١٢٨٢هـ، ط صبيح، نقلاً عن ابن جنى سر الصناعة.

٤١- Hartmann and Stork, op. cit. p. 121.

٤٢- د. أحمد عبد الستار الجوارى : نحو التيسير، دراسة ونقد منهجى ص ٦١-٦٢، مطبعة العراق، المجمع العلمى بغداد ١٩٨٤م.

٤٣- سيبويه : الكتاب ٧٢/١ ، ٧٣.

٤٤- السابق ٤٩٧/٣ - ٤٩٨.

٤٥- د. أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى ص ١٨٨-١٨٩، القاهرة، دار المعارف ١٩٧٤١م

٤٦- د. عبد الصبور شاهين : القراءات القرآنية فى ضوء علم اللغة الحديث ص ٨٤ وما يليها دار القلم ١٩٦٦م.

٤٧- د. عبد الغفار حامد هلال : اللهجات العربية نشأة وتطوراً ص ٤٦٨.

٤٨- د. حلمى خليل : الكلمة دراسة لغوية ومعجمية ص ٥٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية ١٩٨٠م.

٤٩- د. كمال بشر : علم اللغة والأصوات ص ٢١١، القاهرة ط ٢، دار المعارف ١٩٧١م.

٥٠- د. خليل أحمد عمايره : فى التحليل اللغوى، منهج وصفى تحليلى وتطبيقه على التوكيد اللغوى، والنفى اللغوى، وأسلوب الاستفهام ص ٩٤ و ٩٥، مكتبة المنار، الأردن، ط١، ١٩٨٧م.

٥١- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ٢٣ و ٢٤.

٥٢- سيبويه : الكتاب ٢/١٨١ - ١٨٣ .

٥٣- السيرافى : شرح السيرافى على كتاب سيبويه : ٢/١٨٤.

٥٤- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ١٦٤و ١٦٥، ط٦، ١٩٨٤، مكتبة الأنجلو المصرية.

٥٥- انظر دافيد كريستل : التعريف بعلم اللغة ص ١٦٨ ود/ تمام حسان البيان فى روائع القرآن : ٢٦٠.

٥٦- الطيب البكوش : التصريف العربى من خلال علم الأصوات الحديث ص ١٨٦ تونس ١٩٧٦م و د/ كريم زكى حسام الدين : أصول تراثية فى علم اللغة : ص ٢٣١، الأنجلو المصرية ١٩٨٥م.

٥٧- سيبويه : الكتاب ٤/٤٣٤ ود. كمال بشر : دراسات فى علم اللغة القسم الأول ص ٢٤، ط٢ ، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١م.

٥٨- د/ عبد الغفار حامد هلال : اللهجات العربية نشأة وتطوراً ص١٠٨.

٥٩- وانظر كذلك د/ إبراهيم أنيس : فى اللهجات العربية ص ١٨، ط٢، لجنة البيان العربى ١٩٥٢م.

٦٠- استيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة ترجمة د/ كمال بشر ص ٢٠٣ - ٢٠٤ مكتبة الشباب ، القاهرة، ١٩٨٨م.

٦١- سيبويه: الكتاب ٢/٢٠٣ وابن يعيش : المفصل ٤/٨٦.

٦٢- R.H.Robins; General Linguistic An Introductory Survery , pp. 196-197, Second edition, Longman, 1971.

٦٣- ابن جنى : المنصف ١/٤٠-٤١ تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، ط. مصطفى البابى الحلبى، ط١، ١٣٧٣هـ - ١٩٥٤م وثندريس : اللغة ص ١٣.

٦٤- د/ على عبد الواحد وافى : علم اللغة ص ٢٩٠ - ٢٩٢ نهضة مصر ١٩٦٢م.

٦٥- د./ كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص ١٦١و ١٦٢ ود/ تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٢٦. ود/ محمود السعران : علم اللغة مقدمة للقارئ العربى ص ٢٠٦و ٢١٠ دار المعارف، ١٩٦٢م وانظر كذلك :

Hall (Robert) : Introduction to Liguistics , pp. 115- 116, Motilal Banar Sidess, Delhi, India, 1969.

٦٦- د. تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٢٨و ٢٢٩.

٦٧- بخصوص أنواع النبر فى مختلف اللغات ينظر :

- Palmer (F.R.), Semantics, P. 10, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.

- Firth (J.R.) : Papers in Languistics, pp. 127-128, Oxford University Press , London, 1957.

أما عن علاقة النبر بعلو الصوت ينظر ابن جنى : الخصائص ٢/٣٧٠ و ٣٧١ ود. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٨٢.

٦٨- د. عبد الغفار حامد هلال : اللهجات العربية نشأة وتطوراً ص١٠٩.

٦٩- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٢٣ و ٢٤.

٧٠- صحيح البخارى بشرح حجر العسقلانى ج١ ص ٤٨٧، كتاب الأدب (باب لا يسب الرجل والديه) ح ٥٩٧٣.

٧١- دافيد كريستل : التعريف بعلم اللغة ترجمة د./ حلمى خليل ص ١٨٦.

٧٢- ابن السكيت : القلب والإبدال ص ٦٤ القاهرة ١٩٧٨م والسيوطى : المزهر : ٥٥٤/١.

٧٣- د. محمد على الخولى : التحليل الإحصائى لأصوات اللغة العربية ص ٨٣ مجلة معهد اللغة العربية بجامعة أم القرى بالسعودية ١٩٨٤م.

٧٤- ابن دريد : الجمهرة ٢٠١/٣ مطبعة المعارف بحيدر آباد، ط١، ١٣٤٤هـ. وابن الأنبارى : الإنصاف ٥٠٧/٢.

٧٥- سيبويه : الكتاب ٢٠٣/٢ وابن يعيش : شرح المفصل ٨٦/٤.

٧٦- ابن جنى : الخصائص ٣٧١/٢ ود. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٨٢ وانظر كذلك : Hal : (Robert) : Op. Cit. P. 109.

٧٧- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ١٠.

٧٨- د. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص ٣٦.

٧٩- استيفان أولمان : دور الكلمة فى اللغة ص ١٩٣ - ١٩٤.

٨٠- د/ تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٢٨-٢٢٩.

٨١- انظر السابق ص ٢٣٠ و ٢٣١.

٨٢- انظر السابق ص ٣٠٨.

٨٣- أستيفان أولمان : دور الكلمة فى اللغة ص ١٦٥ و د. إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ ص ١٢٦، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٣، ١٩٧٦م.

٨٤- د. فاطمة محجوب : دراسات فى علم اللغة ص ١٦٤، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٦م. وانظر دافيد كريستل : التعريف بعلم اللغة ترجمة د. حلمى خليل ص ١٠٢- ١٠٤.

٨٥- ابن جنى : سر صناعة الإعراب ١/١٧٣ و ١٧٤.

٨٦- د/ عبد الغفار حامد هلال : اللهجات العربية نشأة وتطوراً ص ٤٥٢.

٨٧- دافيد كريستل : التعريف بعلم اللغة ترجمة د/ حلمى خليل ص ١٣٠ وشرح السيرافى على كتاب سيبويه ٢/٢٨٤-٢٨٥.

٨٨- د/ عبد الصبور شاهين : القراءات القرآنية فى ضوء علم اللغة الحديث ص ١٢٨.

٨٩- د/ تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٢٦ وما بعدها . وانظر كذلك:

J.D. O'Connor, Phonetics Pelican Books, London, 1973.

٩٠- ابن يعيش : شرح المفصل ٤/٣١.

٩١- استيفان أولمان : دور الكلمة فى اللغة ص ١٦٥.

٩٢- د. إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ص ١٢٦.

٩٣- انظر السابق الصفحة نفسها.

٩٤- د/ حلمى خليل : الكلمة دراسة لغوية ومعجمية ص ١٨٧ و ١٨٨.

٩٥- د. فاطمة محجوب : دراسات فى علم اللغة ص ١٦٠.

٩٦- الخصائص ١/ ٣٨٤.

٩٧- د/ تمام حسان : مناهج البحث فى اللغة ص ١٦٣-١٦٤ مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٥م.

٩٨- د. أنيس فريحة : اللهجات وأسلوب دراستها ص ٧٠، ٥٢ ، محاضرات فى معهد الدراسات العربية العالية - جامعة الدول العربية، القاهرة، ١٣٧٤هـ- ١٩٥٥م.

٩٩- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٢٣ و ٢٤.

١٠٠- د. أحمد المتوكل : الوظائف التداولية فى اللغة العربية ص ١٦٤.

١٠١- السهيلى : نتائج الفكر فى النحوص ٢١٨ تحقيق د. محمد إبراهيم البنا القاهرة، ١٩٨٤م، وعبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز ص ١٤٣ و ١٧٨ تحقيق محمود محمد شاكر القاهرة ١٩٨٩م.

١٠٢- د. كمال بشر : علم اللغة الاجتماعي مدخل ص ٤٨ - ٤٩ دار غريب القاهرة ، ط٣، ١٩٩٧م.

١٠٣- الحجرات ١١.

١٠٤- النازعات ٣٠.

١٠٥- الشمس ٦.

١٠٦- سيبويه : الكتاب ٣/ ٤١٥ - ٤٩٦.

١٠٧- د/ عمر صابر عبد الجليل : التصغير فى أسماء الأعلام العربية دراسة تأصيلية فى ضوء علم اللغات السامية المقارن ص ٣٣ وما يليها، علوم اللغة المجلد الأول، العدد الأول ١٩٩٨م، دار غريب، القاهرة ١٩٩٨م.

١٠٨- الفاضل العصام : شرح الشافية ص ١٥٠ مطبعة عيسى الحلبى والسكاكى : مفتاح العلوم ص٥، ط١، مطبعة الحلبى ١٩٣٧م ود/ على جابر المنصورى : أبو علي والدراسات الصوتية مجلة المورد، المجلد ١٤ ص ٨٨.

١٠٩- الكتاب المقدس : سفر راعوث وبطلة القصة هى ناعومى ولها ابنان هما محلون وكليون وزوج كل منهما تدعى كَنَّة، الطبعة الألمانية ١٩٧٧م.

١١٠- الأمثال للميدانى ٢١٨/١، منشورات مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٢م.

١١١- انظر شرح ابن عقيل ج١ ص ١٨٧ هامش عن ألفاظ (العبادلة) مثل عبد الله ابن العباس وعبد الله بن مسعود وعبد الله بن عمر بن الخطاب وعبد االله بن عمرو بن العاص إلخ والذى يطلق عليهم اختصاراً (العبادلة).

١١٢- انظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنبارى ص ٤٢ تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ١٩٨٠م. ود/ محمد بدرى عبد الجليل : براعة الاستهلال فى فواتح القصائد والسور ص ٤٧ و ٤٨ الإسكندرية ١٩٧٩م.

الباب الثالث

علاقة درجة الشيوع ونشاط الوحدات اللغوية ببنية المفردات ودلالة التراكيب

دراسة ميدانية في التلوث السمعى

رموز البحث :

النغمة الصاعدة : ⇑

النغمة الهابطـة : ⇓

النغمة المسطحة : ⇔

النبر : ^

١ - أ - الموضوع:

قلَّ استعمال الفرد للغة المعربة ونافست العاميةُ الفصحَى بصورة تدعو إلى القلق على مصير العربية بين أهليها، وباتت الصعوبة الأولى فى النحو، أو تعلّمه ترجَع إلى ضيق نطاق استعمال اللغة العربية، بين الناس، وقلة دورانها على ألسنتهم.

فقد رأوا، أن الفصحى، قد انحصرت فى التحصيل الذهنى، غير التطبيقى. ولم تأخذ سبيلها إلى الحياة الحيّة المتفاعلة بين الفرد ودواعى حياته اليومية. فهو يتعلم لغة معربة ويستعمل لغة غير معربة، إننا فى حياتنا اليومية نفكّر ونتكلم ونغنى .. ونتفاهم .. وَنَتَسابّ .. بلغة محكية .. ونتكلّم فى مواقفنا الرسمية، بلغة الأجيال الغابرة، .... بلغة وقفت فى مجراها عند نقطة معينة من الزمان والمكان. لغة غير لغة الحياة اليومية (١).

لكنَّ سلامة موسى فى دعوته إلى العامية ركز على الجانب الأدبى أو الفنّى فى استعمال اللغة وهو أمر جد خطير، إن دعوة سلامة موسى صادفت انتشار المطابع والإذاعات ووسائل الإعلام عموماً وشرائط الكاسيت فظهرت طبقة جديدة من المطربين والمطربات الذين لم يوضَعُوا تحت أى اختبار لجودة الأصوات أو إتقان مخارج اللغة أو أبسط المعرفة بخصائص أصواتها فَغَنَّى هؤلاء ونشأ حولهم مجموعة كبيرة من الكتاب يكتبون لهم هذه الألوان الهابطة وانتشر من هؤلاء أحمد عدوية وكتكوت الأمير، بل ظهر فى العالم العربى مئات الآلاف ممن يقلدون هؤلاء ويحتذونهم بل ويترسمون خطاهم اقتداءً بهم وبالألوان التى يقدمونها وكأنهم صاروا مُثلاً عُلى. ولا تنحصر ظاهرتنا فى المطربين أو أنواع شرائط الكاسيت، وإنما يسهم آخرون فى هذه الظاهرة كالمعلقين الرياضيين والممثلين الكوميديين ومن تخصصوا فى فن الإعلانات التجارية الذين يمثلون عناصر هذه الدراسة.

والدراسات الحديثة تعد كاتب العمل الفنى نموذجاً ممثلاً للهجة، واستعمال التركيب المراد تحليله ودراسته كما عدّت الجامعات الأوربية والإمريكية الباحثين العرب أنفسهم أو أزواجَهم نموذجاً لاستعمال اللغة المراد تحليلها، ولكن المبدِّع لا يُعد نموذجاً صادقاً لتمثيل اللهجة واستعمال التركيب المراد تحليله؛ لأن العمل الفنى أو النص يضم مجتمعاً كاملاً مختلف الأطوار والأعمال والأجناس والألوان والحالات النفسية المختلفة والمستويات الاجتماعية المختلفة التى لا يمكن لشخصٍ واحد أن يمثلها تمثيلاً صادقاً صارماً بدليل أن المسرحية لا يمثلها المخرج وحده بل يستعين بعدد من الممثلين يمثل كل منهم شخصية مستقلة كما أن المبدع لايملك أدوات التحليل اللغوى ولا مناهجه ولا أدواته البحثية، وإنما هو يمثل رؤيته تمثيلاً صادقاً.

فهناك على سبيل المثال ظاهرة اجتماعية ثقافية تعليمية تتمثل فى تسرب تلاميذ المدارس خلال اليوم الدراسى، أو يتسربون أياماً كاملة للعمل إلى جانب الباعة الجائلين أو فى محلات بيع الملابس، فيتصايحون مستعملين بنية المفردات ودلالة التراكيب منحرفة عن أصلها فى ترويج السلع التى يبيعونها، وبعض هؤلاء التلاميذ ينتظر وقت الخروج من المدرسة حتى يستأنف العمل الذى سبقه إليه أقرانه، وهؤلاء لاتسمح لهم ظروفهم وأوقاتهم باستذكار دروسهم أو حل التمارين، كما أن هذه الأسواق تسهم فى انحطاط مستواهم اللغوى فيستعملون من الكلام ما شاع وتدنَّت دلالته، وبعد عن مستوى الفصحى.

وحين سألت هؤلاء التلاميذ عن سبب سلوكهم هذا أجابوا بأنهم يعينون عائلاتهم على ضرورات الحياة، ومستلزمات الدراسة من رسوم ودروس خصوصية أو مجموعات مدرسية تُفرض عليهم فرضاً، إما بإنقاص درجاتهم، أو بإساءة معاملتهم وضربهم. وهؤلاء ممن يروجون بيع شرائط

الكاسيت التى تَدَنَّى مستواها اللغوى ومضمونها، وهم أيضاً ممن يتلقى الإعلانات، والتعليق على مباريات كرة القدم والأغانى فيصبغونها بملامحهم الصوتية الخاصة، ويوظفونها أيضاً توظيفاً خاصاً يكون أغلبه فى تحويل وظيفة التركيب الأساسية إلى السخرية أو تقليل الشأن أو مغازلة الفتيات.

وهؤلاء هم الذين صدر عنهم أغلب استعمالات المفردات والتراكيب وتنوعت على ألسنتهم أنماطه، وأدُّوا أغراضهم بتوظيفه وظائف متنوعة.

ب- مادة البحث :

تتمثل مادة هذا البحث فى استعمال الجماهير لما تقدمه لهم وسائل الإعلام وشرائط الكاسيت من برامج ترفيهية كالتعليق على المباريات وفن المونولوج والإعلانات التجارية والأغانى الراقية والأغانى الشبابية الهابطة، وما يعرف بالزفة الإسكندرانى ويهدف البحث إلى تحليل لغة الأعمال السابقة.

جـ- الدراسات السابقة :

ليست هناك دراسات سابقة فى هذا الميدان فى حدود ما اطلعت عليه من كتب ودراسات، خصوصاً أن رسائل كليات الإعلام لاتعنى بالمستوى اللغوى وكشف المظاهر الطارئة عليه أو تقويمه.

د- أهمية الموضوع :

وجماهير الإسكندرية تمر بمراحل فى تلقيها لهذه المواد، أولها : الاستماع، وثانيها : استقرار العبارة فى أذهانهم، وثالثها : ترديدهم للعبارة كما هى ، ورابعها : الإبداع فى النسج على ما يشاكل هذه العبارة نحو الإسفاف اللفظى والانحطاط الدلالى ولهذا كان يمكن استثمار هذه المواضع من البرامج لتكون مواطن تقوية للسلوك اللغوى عند الجماهير وصحته

واستقامة استعمالاتهم له، ومحاولتهم الإبداع نحو السلامة اللغوية والرقى الدلالي.

ويرى بعض الباحثين فى التغير اللغوى أن التغير الصوتى عشوائى وخاضع للصدفة(٢).

وفقاً لتلك النظرية تحدث التغيرات فى أصوات اللغة دون وعي، وتكون بمثابة تحول صوتى تدريجى بعيداً عن النطق الأصلى، ويحدث هذا التحول التدريجى لأن المتكلمين يخطئون الهدف عن غير قصد، فهم عندما ينطقون صوتاً يكونون قاصدين هدفاً نموذجياً معيناً، ونظراً لأن الكلمات تفهم عادة حتى لو لم ينطق كل صوت على نحو متقن، فإن المتكلمين يستمرون فى عدم التدقيق التام لإصابة الهدف فى كل وقت اعتماداً على التسامح الذى يلاقونه من جانب المستمعين، الأمر الذى يؤدى بالمتكلم إلى أن يكون متهاوناً فى الوصول إلى هدفه فى معظم الأوقات(٣).

وكلام المرء يتغير تدريجياً عبر السنين فى اتجاه أولئك المحيطين به، وذلك كما يتضح فى كلام الريفى الذى أتى إلى الإسكندرية منذ فترة طويلة.

ويتجه الناس غالباً إلى تقليد النموذج أو القدوة سواء فى الموضة أو التقليعات، ومن ذلك ما يقدمه التليفزيون والإذاعة من إعلانات وتعليق على مباريات وأغاني ومسلسلات تجعل المستمعين يقلدون الأداء فى مرحلة أولى، وفى المرحلة الثانية يوظفون ما سمعوه فى مواقفهم الحياتية، وفى المرحلة الثالثة يبتكرون مواقف يستعملون فيها ما رأوه وسمعوه من وسائل الإعلام.

هـ- إشكالية البحث:

خضوعاً لمبادئ شيوع الاستعمال اضطر مجمع اللغة العربية القاهرى إلى قبول بعض الصيغ الصرفية التى عدت مولدة نتيجة لكثرة استعمالاتها، وإذا ظلت وسائل الإعلام على طريقتها فلن يتوقف المجمع عن قبول كل ما

يشيع استعماله، والواجب أن يتحرك المجمع فى اتجاه وسائل الإعلام ليصحح مسارها ويضع لها البرامج الكفيلة بذلك، وأن تتاح له السلطة الكاملة لتعديل هذا المسار بدلاً مما هو عليه من إقرار ما تشيعه وسائل الأعلام وهى لا تتوقف عن ذلك.

وفى العصر الحديث أقر مجمع اللغة العربية بالقاهرة صيغاً كان الصرفيون العرب قديماً يعدونها أخطاءً، وذلك بسبب انتشارها بين المثقفين، وذلك مثل الصيغ المنسوبة : طبيعى، وبديهى، ورئيسى، وكانت الصيغة الأصلية لها طبعى، وبدهى، ورأسى، وذلك لأنه عند النسب إلى وزن (فَعِيلَة) نحذف ياء (فعيلة) ما لم تكن مضعفة أو معتلة(٤).

وهذا التحول يعد من قبيل عمل القياس فى اتجاه زيادة الصيغ الأكثر قياسية على حساب الصيغ الأقل قياسية، وهو ما يكشف كذلك عن قوة التغير اللغوى، الأمر الذى دفع المجمع إلى التسليم به وإدخاله فى صلب نظام اللغة العربية الفصحى(٥)، والأكثر من ذلك أن تعبيرات أخرى حديثة وردت وفقاً للصياغة الأحدث ولم يصبح من المستساغ ورودها حسب الصياغة الأقدم كمشوار ومشاوير وكونت طائفة الكلمات التى تضم : طربوش وطرابيش، وطقطوقة وطقاطيق، وكنبوش وكنابيش وهلم جرا.

وقد أصدرت مجلة العربى هدية مع عددها الشهرى بعنوان «أضواء على لغتنا السمحة»(٦). اكتظ بالعديد من المفردات والتراكيب والأوزان العامية، وعرض الموضوع على أنه من الاتساع ومن سماحة العربية، ولكن إلى أى مدى ستكون العربية سمحة فى قبول العامى والهجين والمبتذل فى جميع مستويات استعمالات اللغة.

فجمهور الإسكندرية يتلقى الإعلانات التليفزيونية والتعليق على مباريات كرة القدم وبعض البرامج التى تهدف إلى الإصلاح الاجتماعى من

المونولوجات والأعمال الفكاهية التى تقدم فى برامج أُعِدت لهذا الغرض، أو من خلال حفلات أضواء المدينة أو المسرحيات.

ناهينا بالأغانى قديمها وحديثها والتى صارت أكثر ذيوعاً وانتشاراً من خلال طبعها على شرائط الكاسيت أو تقديمها من خلال شبكات الإنترنت.

وقد أدَّت هذه الألوان من البرامج إلى مجموعة من الانحرافات فى السلوك اللغوى لمواطنى الإسكندرية شملت مستويات اللغة الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية، حتى إن مطربى هذه الإذاعة مثل إبراهيم عبد الشفيع وإكرام وحسان شرارة وبدرية السيد لا ترقى مستوى أغانيهم ولغاتهم وألحانها إلى ما تقدمه الإذعات الأخرى .

٢- أ- لغة التعليق على مباريات كرة القدم وأثرها فى المصطلحات وأبنية الأسماء والألقاب :

تأخذ رياضة كرة القدم لوناً من التعصب والعنف فى بيئتنا، ولمعالجة هذه الظاهرة اعتادت الإذاعة أن تقدم للمستمع ألواناً إذاعية تحث على الخلق القويم، ونبذ التعصب والتخلق بأخلاق حسنة، وأن يكون التشجيع للفريق هادئاً مهذباً غير مصحوب بالألفاظ النابية، ومن ذلك مونولوج تؤديه (ثريا حلمى) :

(صفر صفر ⇑ صفر يا حكم سنتر سنتر ⇑ وألعب يا بطل) (فسنتر) تستعمل فعل أمر، وهي من الكلمة الإنجليزية (Center) ولكن لأن المباراة تبدأ من وسط الملعب أى فى المركز استعمل المعلقون هذا الفعل بل أدخلوا عليه أداة تعينه للاستقبال (حيسنتر)، أى يستعد لبدء اللعب ومثل (شاط) و(حيشوط)، ومنه قالت العامة (جتك شوطة) وهو دعاء عليه وليس له، أى أصابتك مصيبة أو داهية(٧). كما تؤدى الفنانة صباح أغنية تشبه المونولوج

وتحث المشجع على عدم التعصب فتقول :

(انته أهلاوى؟ ولا زملكاوى؟ الاتنين حلوين الاتنين طعمين، محتارة أشل مين، ولا أشيل مين جوه عيونى) وهذه الأعمال الإذاعية تحرص على سلامة أحد الجوانب وهى الخلقية، وتهدم الركن الآخر وهو الأداء اللغوى، فالمخالفات التركيبية تظهر فى استعمال أسلوب الاستفهام استعمالاً خاطئاً حيث حذف من التركيب همزة الاستفهام(٨) التى تميز التركيب، ولم يستعض عنها بالتنغيم نظراً لتدخل اللحن والآلات الموسيقية التي لم تترك مسافة زمنية للمطربة، لكى تعطى النبر والتنغيم دورهما فى تمييز الأسلوب(٩).

والأصل (أأهلاوى أنت؟!) ومثله (أزملكاوى أنت!) كما نصبت لفظ (الاتنين) بالياء والأصل (الاثنان) كما استبدلت اسم المفعول (محتار) بالفعل (احترت) أو (حرت) أو (أننى حائرة) كما تطور عندها الفعل (أشيل) عن (أحمل) و(جوه) عن (داخل)، أو أن يكون التركيب بعينى بدلاً من (جوه عيونى).

وغنت مها صبرى أغنية كاملة جعلت مطلعها والكورال يرددون (فيها جون فيها جون) و(جون) محرفة عن (Goal) الإنجليزية أى هدف، وفى الاطار نفسه أدى ثلاثى أضواء المسرح – وهم الضيف أحمد وسمير غانم وجورج سيدهم – استعراضاً غنائياً عن رياضة كرة القدم (أحمد ⇑ يا صالح ⇓ ندراً عليــه لوجبت الجون، لأروح أتجوز، وأجيب المأنون، وأرش الملعب سكر ولمون) (أحمد يا صالح) والمقصود (يا أحمد بن صالح) فحذفوا (ابن) من التركيب واستعملت أداة النداء (يا) بدلاً منها، و(أتجوز) منحرفة عن (أتزوج) والتاء أدغمت فى الجيم وضعفت الجيم، و(أجيب)(١٠) تحولت عن (أجئ بـ) ، و(لمون) محرفة عن (ليمون).

١- مصطلحات مستمدة من اللغات الأوربية :-

تأثر الناس فى تعاملاتهم اليومية بمصطلحات كرة القدم فحين يريدون أن يعبروا عن تحقيق أى أمر فإنهم يستعملون (فى الجون) و(فى التمانيات) (وفى السكس يا رد) (وفى الـ ١٨) وقد لاتكون هناك علاقة بين الموضوع وكرة القدم، والتعبيرات السابقة تقابل فى الاستعمال العربى تعبير (أصاب المحز).

وعن دور الإعلام فى تحقيق مستوى صوابى فى الاستعمال اللغوى بحث كتبه دكتور محمود فهمى حجازي فى مجلة الملتقى العربى تحدث فيه عن مزايا وسائل الإعلام بأنواعها فى التثقيف اللغوى، كما تحدث عن الجوانب السلبية التى يمكن أن تلحق بالمتلقى خصوصاً فى مواد الإعلانات والإبهار التليفزيونى فتنوع المواد المقدمة بين أخبار وأحاديث وتعليقات من جانب ومسلسلات وحوار من جانب آخر جعل قدراً من التنوع مسموحاً به.

وأخذت أكثر الإذاعات بهذا التوجه، وبدأت فى إعداد لغوى للمذيعين ومقدمى البرامج تتزايد أهميته بمضى الوقت، ولكنه يقتصر عليهم، ولم يصل بعد إلى موقف عام يتمثل فى سياسة لغوية معلنة[١١].

وكان هناك معلِّق رياضى - يرحمه الله - يدعى أحمد عفت، وكانت له لازمة فى استعمال تركيب النداء استعمالاً خاصاً موظَّفاً فى الدهشة والعجب مع الاستنكار، وذلك عندما تقترب الكرة من إصابة المرمى وتحقيق الهدف ثم تنحرف فلا تصيب المرمى فيذكر قبلها عدداً من الجمل ثم يعقبها بتركيب نداء (ويسَّلام) بدلاً من (يا سلام) وهى تنطق على هيئة مقطعين الأول منهما هو الكلمة الإنجليزية (yes) + (سلام) - أى يا للعجب، كيف لم يتحقق هذا الهدف الأكيد؛ وذلك برفع الصوت وتتابع المفردات السابقة على هذا التركيب من المعلِّق (مشى ورفع وشاط وترُد تانى ويسَّلام) وكانت هذه

لازمة من لوازمه المميزة بحيث أن المستمع حين يسمع الجمل الأولى التى تسبق تركيب النداء، يعلم أن الكرة لن تصيب الهدف فإذا ما سمع كلمة (ياسلام) أدرك أن المحاولة قد فشلت، وأن الكرة لم تصب مرمى الخصم، والظاهرة الصوتية المحققة فى هذا التركيب من هذا المعلِّق هو تقصير حركة حرف النداء بحيث يمكن الاستغناء عن الألف مع تضعيف السين ونبر الياء فيما يشبه ما تحققه الواو القالبة فى الأفعال العبرية المعتلة حيث تدخل الواو فتجذب النبرة إليها، ويحذف حرف العلة من الفعل المعتل فمثلاً (قام) تصبح (و يّقُمْ) أى (لم يقم)، غير أن الشباب من مشجعى الفرق الرياضية يوظِّفون هذا الاستعمال فى السخرية من تصرفات بعضهم معهم، وغالباً ما يكون الهدف المزاح وإضحاك الآخرين. ويوظفون هذا الاستعمال بالملامح الصوتية نفسها فى السخرية ممن يسمعون منه رواية لايصدقونها. ومن المعلقين الذين ظلت الجماهير تردد ما أُثِر عنهم مثل محمد لطيف واللواء علي زوير ومحمود بكر وإبراهيم الجوينى وعلاء الحاموِلى، وهؤلاء هم الجيل الأول من المعلقين، وجاء جيلٌ ثان يترسم خطى الأوائل بالملامح الصوتية نفسها والمصطلحات ذاتها منهم ميمى الشربينى ومجدى عبد الغنى وأحمد شوبير ومصطفى الكيلانى ومدحت شلبى والحكم الدولى محمد حسام الدين واللاعب إبراهيم يوسف، ولكل معلق جملة يلتزم بها فى تعليقه ويعرف بها فالمعلق مدحت شلبى يقول (ها الله ها الله حلوة والله) (بتفخيم اللام)، أما الحكم محمد حسام الدين يستعمل (جوه الجووول) مع إطالة حركة الجيم نحو الواو أقصى قدر ممكن من الطول (جوول وجوول وجوول وجوول)، أما المعلق ميمى الشربينى فهو مبتكر دائماً وتعليقاته مستمدة من الأحداث الجارية ومن آخر التطورات التكنولوچية فعلى سبيل المثال يقول هذا صاروخ سعودى من إنتاج سعيد العويران نجم السعودية أو هذا هدف التوقيع طاهر أبو زيد، ومحمد لطيف (الكورة أجوال).

أما مصطفى الكيلانى فيقول (يا خبر أبيض) + (دى مش كورة دى مزيكا) وقد تحولت هذه الجمل إلى إعلان تجارى للمياه الغازية. وحمادة أمام عند تحقيق الهدف يروى عبارة على لسان الهداف فيقول (طاهر أبو زيد) بيقول للحارس هاتها من الشبكة)، ومما يتردد على ألسنتهم من مصطلحات ليست عربية الأصل مثل (Through) من خلال (بينية)، Out (بالخارج)، Fowl (ارتكاب خطأ)Draw (تعادل)، Final (نهائى)، Semi Final قبل النهائى، Kard كرت والباصا أى يمرر من Pass والجمع باصات، One Two (خد وهات) وجمعت على (وانتوهات)، Press أى ضغط وContar attac (كونتر أتاك) أى (هجمة مرتدة) و pass long أى (تمريرة طويلة) و (عمل سبرينت على الكورة) Sprint (أى اتجه إليها بسرعة خاطفة)، و ع Line و (ع اللين) أى الخط، man to man (مراقبة الخصم لخصمه)، Defince دفاع، أوف استركشن advantage play ويقصد بها أن يعترض لاعب لاعباً آخر، (إتاحة الفرصة)، Dangrous play لعبة خطرة، right (دع الكرة)، جول كبير gool keeper (حارس المرمى)، والكوتش والهاترك وفيرود Farword أى (المتقدم)، و(الليبرو) آخر لاعب أمام حارس المرمى، و(بلانتى) المحرفة عن الإنجليزية Pinalty ومباراة match وتنطق مطش، وتوسع فى استعمال هذه المفردة لدى النساء فيقلن (عندى مطش غسيل) و(عندى مطش تنضيف)، وتقول المرأة لأبنائها (لما ييجى أبوكم أنا ليه معاه مطش) وتقول للأخريات (عملت مطش أنا وجوزى امبارح) ، (الرى فرى) أى (حامل الراية) واختصرت إلى (رف) وهى كلمة إنجليزية عوملت معاملة الأسماء العربية عند ترخيمها ولكنه ترخيم لغير المنادى، وأجاز النحاة الترخيم فى غير النداء، لكن الجمهور وضعها فى جملة موقعة لتناسب لغة التشجيع فى المباريات فقالوا (شيلو الرِّف شيلوا الرِّف) عند الاعتراض على قرارات حامل الراية التى تبدو غير صائبة من وجهة نظر الجمهور والمشاهدين، وعند اعتراض أحد لاعبى الفريق الخصم

أو مدرب الفريق الخصم (حيعيط .. حيموت .. حيقلد الكتكوت). ويتسم تعليق أشرف شاكر بأنه يستعمل المصطلحات السابقة بلغتها الإنجليزية فى تركيب الجملة العربية بالرغم من وجود مقابلات عربية لهذه المصطلحات.

وكان البرنامج العام يخصص (١٠) دقائق يومياً لإذاعة أخبار مباريات الكأس والدورى العام، وكان الإذاعى فهمى عمر مكلفاً بتقديم هذا التعقيب، وكانت له لازمة فى نهاية التعقيب، (والفريق يحتاج للصعود إلى الدورى الممتاز أربع نقاط، وهو بهذا يحتاج إلى معجزة ونحن فى عصر خلا من المعجزات). فأثرت عنه هذه العبارة، ناهينا بأنه كان يقدم التعليق كاملاً بلغة عربية فصحى على حين أنَّ المعلقين يعلقون على المباراة الواحدة لمدة ساعتين، ويقام فى اليوم الواحد ما يقرب من (٤) مباريات يستعمل فيها المعلق ضروباً شتى من الرطانات والعامية والإنجليزية مثل (الكورنر)، و(دائرة السنتر)، و(اللاين مان)، و(الباك)، و(الباك لفت)، و(الباك رايت)، و(الإنسايد الشمال)، و(الوينج اللايت)، و(الوينج لفت) و(الهاف تيم)، و(الوقت الضايع) و(بيلعب فى الوقت الضايع) و(الجون) التى انحرفت عن (جول) والتى يرمز بها إلى (المرمى) مرة و(إلي حارس المرمى) مرة أخرى، بالإضافة إلى أنها تستعمل للهدف، وهى ألوان من المجاز المرسل، و(شاطها لُب) وشاطها اسكرو (Screw) ، و(شاطها فى المقص)، (هاى هاى يا سلام) ، والريف رى ، والفيڤا، والحقيقة أن هذه المصطلحات الأجنبية جميعاً تحتاج إلى وضع مصطلحات عربية بديلة من ناحية، كما أن المعلقين يحتاجون إلى دورات إعداد وتدريب لغوى من ناحية ثانية.

ولابد من أصول مهمة فى التعليق الرياضى أشار إليها الإعلامى فهمى عمر فى ندوة رياضية على شاشة القناة الثانية، وليت معلقى كرة القدم يقتدون به، وليت التليفزيون والراديو يذيعان تلك الأقوال لفهمى عمر من وقت إلى آخر ولا بأس من أن يجرى طبعها وتوزيعها.

إذ يجب على المعلق مراعاة أصول اللغة المحترمة والأسلوب اللائق أثناء التعليق ولا يستعمل التعبيرات السوقية التي يجب ألا يجرى بثها من أجهزة الإعلام!

فالمعلق قدوة فإذا تسلل النشاز إلى حديثه سيطر النشاز على الجميع: اللاعبين والجمهور والكلام الذى لايصح قوله يصبح له تأثير سلبى على المتلقى وعلى المباراة خاصة بعد أن أصبحت الكرة هى متعة الناس.

٢- الأعلام الأسماء والألقاب والكنى :

أدى توسّع وسائل الإعلام المسموعة والمرئية فى نقل المباريات المحلية والدولية خصوصاً المسابقات التى تحظى بإقبال جماهيرى كمباريات كأس مصر والدورى العام وكأس الأمم الإفريقية والدورات الأوليبية وكأس الأمم الأوربية وكأس العالم من مواقعها إلى ظهور بعض الألقاب وأسماء الأعلام المختلفة عما عهدناه فى بيئاتنا العربية وأسماءنا فتردد اسم بيليه وزيكو ومنه زيكا حتى أن من اسمه زكريا أو أبو زيد سُمىَّ بـ زيكو وزيكا، وإن لم يكن لاعباً للكرة فقد يكون طالباً أو عاملاً فى مصنع أو بائعاً، وظهر اسم بيبو لقباً للاعب محمود الخطيب، وتوسع الناس فى تلقيب اللاعبين الناشئين بهذا اللقب كما لقبوا أبناءهم به، كما أن اسم مارادونا أصبح واسع الانتشار بين الناس فكل من أجاد فى صنعته أو حتى دراسته يلقبونه بمارادونا، وكان هناك هدّاف لكأس العالم ١٩٧٨م اسمه (كامبز) سمَّى به الناس أولادهم لكنهم أبدلوا الزاى ظاءاً، وتخلصوا من الألف فأصبح (كمبظ) وتحول وليد صلاح الدين إلى (ليدو) وصار هذا اللقب مستعملاً لكل من تسمى بوليد، و(شرِف) الذى تحول عن (شريف) وأدت الرغبة فى وضع أسماء شهرة للاعبين إلى ظهور بعض الألقاب الجديدة، والتحريف فى الأسماء المعتادة فسمعنا أحمد كشرى، ورمضان ماريكا ورضا سيكا،

والمجرى للاعب السريع مثل مصطفى عبده، و(البلدوزر) لصاحب البنيان القوى مثل مجدى عبد الغنى، والمدفعجى لمن تميز بالتصويب القوى على المرمى وأبو جريشه وأبو غيده وأبو حباجة والكأس وريعو، وزيزو لعبد العزيز وميدو لعبد الحميد، وقلة الضظوى، ومختار التتش، وعكننة، والسيد بازوكة، وبيكنباور، وكوارشى، وكولو بالى، كبارة، كمارا، كيبر، الديبة، كاتو، ألضو، شطة، بابا نجيدة، خنتو، ريڤيلينو، ديستفنو، زقلط، بوشكش، حمص، السقا، الشاطر، زلط، أبو رجيلة، الفناجيلى، جلاب، خربوب، خشبة، كمونة، نخلة، ألعجوز، سعفان الصغير، البورى، البلعوطى، كوتى، وسكوتى، وكاريكا، زينجا، زاجالو، ميلا، شيكو، دونجا، كابنوجا، الزنجيرى، تَمْبُكًا.

ب- روافد لغة الزفة الإسكندرانى من الجمل والعبارات : تعتمد الزفة الإسكندرانى على عنصرين هما الجمل القصيرة وما يشبه الكورال من الجماهير تردد هذه الجملة أو تردد جملة محورية أخرى تستمر على طول الزفة، أما الجملة القصيرة الأولى فإنها تتغير، والعنصر الثانى هو الإيقاع الذى لا تصحبه آلات موسيقية، وإنما يعتمد على آلات مثل الطبلة والدفوف بأنواعها، ولذلك استفادت الزفة بالدرجة الأولى من مقدمات البرامج والتمثيليات الغنائية والمونولوجات التى تتسم بقصر الجمل والإعلانات بأنواعها جميعاً، وربما استفادت من عنوانات بعض البرامج مثل (حول العالم لفينا) لاى .. لاى .. لاى .. ليلاه من البرنامج التليفزيونى (حول العالم)، أو (إحنا شباب الترافولتا)، (وترافولتا) نجم سينمائي استعراضى غنائى وهو (جون ترافولتا).

ولا يشترط فى جمل الزفة أن تكون مفهومة أو متناسقة، وإنما تعتمد على عنصرين : أولهما درجة شيوع الجملة على ألسنة الناطقين حتى تحظى بالتردد من ناحية، وتجتلب المارة فى الشوارع من ناحية ثانية لتكبر الزفة، ومن هنا أتتت التسمية زفة إلى(لمة) أى أنها جامعة للناس، أما العنصر

الثانى : فهو أن تكون الجملة من اللغة النشطة أى التى يكثر تداولها وليست الخاملة التى فى بطون الكتب، ومن ذلك أنهم يستعملون زفة بلا عبارات مثل (إيهىء إيهىء) بالكسر، (آهأ آهأ) بالفتح، أُوهوء أُوهوء) بالضم، واستثمر مصطفى قمر ذلك فى مطلع أغنية له (إيه إيه آه آه لوساًلونى) كما استثمر زفة خاصة بأبناء النوبة الذين يقطنون منطقة العطارين وشارع شريف والمنشية الصغرى ومحطة مصر التى تقول (الليلة دوه ولازم نرضى بالمقسوم والمقدر .. ومعانا شوكة للكنيش ومعانا ماشا للحشيش والليلة دوه ولازم نرضى بالمقسوم والمقدر) (بنطق القاف همزة) ، وغالباً ما تكون هذه الليلة ليلة الزفاف طورها مصطفى قمر فى شريط كاسيت وجعل المطلع الليلة دوه ولازم نرضى بالمقسوم الليله ديّه) (وَطْخِينة عَامْلة رُفَيِّعة وَطْوِيلة عاملة قصيرة) بنطق القاف همزة ، على أن ينطق القائد (وَطْخينة) فتردد المجموعة (عاملة رُفَيِعة) وينطق (وَطْوِيلة) فتنطق المجموعة (عاملة قُصَيِّرة) – بنطق القاف همزة – ورْفيعة وَقْصيِّرة صيغ تصغير، والانحراف فيهما بالتعديل فى نظام الحركات بما يغير البنية الصرفية عن أصلها رفيعة وقصيرة، ويكملون (الحاجة قايمة – بنطق القاف همزة – م[١٢] الصلا طرحتها بيضة منوّرة).

ويستعملون (هيه إيه مارادونا، البنت بصّة م البلكونة) و(تنظر) تغيرت إلى (بصّة)، كما تغيرت شرفة إلى (بلكونة) وهى كلمة أوربية، ومارادونا هو (دييجو مارادونا) وهو نجم الكرة العالمى لكرة القدم، و(Marlborow) (المارلبورو علبة سجاير، والحب جزمة جزمة قديمة) – بنطق القاف همزة – و(المارلبورو) هو نوع فرنسى من السجائر، أما (جزمة) فالمقصود بها حذاء.

وهذه العبارات والجمل القصيرة التى تحظى بالشيوع مصدرها بعض الفنون كالمونولوج والأوبريتات وبعض العبارات المسرحية والأغانى الفكاهية القصيرة التى تمزج بين العربية والإفرنجية التى سنعرض لها على النحو التالى :

١- لغة المونولوج:

من البرامج الفكاهية ما يقدم فى البرنامج العام تحت اسم (خمسة لقلبك) وهو برنامج يومى مدته خمس دقائق، يذاع فى الثامنة والنصف ويعتمد على تسجيلات من حفلات أو مسلسلات أو مشاهد من أفلام ومسرحيات ومما يقدمه مسامع لأبو لمعة الأصلى والخواجة بيچو، ومن عبارات أبو لمعة المشهورة (الكدب خيبة وأحاديث أبو لمعة كلها كدب، فلو عُدِّلت الجملة المأثورة إلى (الصدق منجاة) لأسهمت فى استقامة السلوك اللغوى، لكن الجماهير أبدعت فى الإسفاف، وحولت التركيب إلى قول مأثور (الكدب فى الرجال خيبة وفى الحريم وكسة) كما انتشر لقب (بيچو) فى أوساط الشباب. وقد حدث التغير فى السلوك اللغوى فى عمومها عن طريق الهزل والكوميديا والفكاهة؛ ومن ذلك لون المونولوج الذى يعمد إلى الانحراف باللغة حتى يحظى بإضحاك الجمهور، وقد تخصص فى هذا اللون كثيرون منهم على سبيل المثال (شكوكو) الذى كان يرتدى زياً يثير ضحك الجمهور قبل أن يتلفظ بعبارة واحدة ، وكان يلجأ إلى الانحراف بلغة الأغنيات سواء أكانت أجنبية أم عربية، ومنها قصيدة قارئة الفنجان للشاعر نزار قبانى، والتى غناها الفنان عبد الحليم حافظ ومطلعها :

جلست والخوف بعينيها　　　تتأمل فنجانى المقلوب
قالت يا ولدى لا تحزن　　　فالحب عليك هو المكتوب

والتى حرفها شكوكو فقال :

(قارئة الفنجان بصتلى فى صحن الفنجان، قالت يا ابنى لاتحزن)

والانحراف يتضح من مقابلة جمل العملين فى (بصتلى) التى انحرفت عن (تتأمل) و(صحن) التى انحرفت عن الفنجان، وانحراف بنية (تِحزن) من تحزن وهو تعديل فى نظام الحركات أدى إلى انحراف الصيغة عنها فى

أصل الاستعمال، ومما صنعه فى الأغانى أصل الاستعمال، ومما صنعه فى الأغانى الإنجليزية أغنية مطلعها :

Cha .. La .. La.. La.. Who .. Oh .. Oh .. Dancing .. in the Sun.

فاستبدل شكوكو اللفظ الإنجليزى Who .. Oh .. Oh بما يناظره إيقاعياً من اسمه «شو كو كّو» فقال (شل لا لا لا شوكو كّه)، ومزج الإنجليزية (Dancing in the Sun) شوكو كّو ، ثم أورد جملاً محالة فى عرف الاستعمال اللغوى بحيث يورد الفعل دالاً على المستقبل (نرقص) ويورد الظرف دالاً على الزمن الماضى (أمس)[١٣] ، و(نرقص تحت الشمس لِحَدْ ما يبقى أمس كدنا العزول يا ياه ويطقوا يطقوا يطقوا ويطقوا!) (بنطق القاف همزة)، فالانحرافات الصوتية متكررة فى القاف التى تبدل همزة واستعمال (لحدّ) بمعنى إلى وكأنها ظرف للغاية وهى مكونة من (إلى + حد).

ولو عدنا إلى الأغانى الفكاهية أو المونولوجات التى كان يؤديها إسماعيل يس وشكوكو وأحمد غانم وغيرهم والسيد الملاح لوجدنا أن المونولوج الاجتماعى بخاصة يقتبس معناه من مضمون بيت شعرى عربى فصيح كأن يكون المتنبى أو أبى تمام أو البحترى أو غيرهم من أعلام الشعراء غير أن مستوى اللغة يظل مستهجناً وقد تكون هنا ضرورة معينة وهى استثمار المعنى الخلقى القديم فى التربية الخلقية والاجتماعية لفئة من البسطاء قد لا يعرفون قيمة تحديد النسل أو أضرار زواج الأقارب أو الإسراف أو حب المظاهر أو غيرها من المعانى الخلقية والاجتماعية الحميدة.

وقد يكون الهدف من المونولوج الترفيه والإضحاك فحسب، فيلجأ كاتب المونولوج إلى مسخ بيت الشعر بحيث يخرج معناه مضحكاً ولغته مُسفّة فمن أبيات المتنبى التى مسخت فابتذلت لغتها ومعناها :

على قدر أهل العزم تأتى العزائم
وتأتى على قدر الكرام المكارم

الذى صار :

على قدر أهل الفرح تطهو المطاعم
وتحشى على قدر الضيوف الحمائمُ
واستعملت (عزائم) على أنها وليمة .

ومن المونولوجات الشهيرة ما قدمه عمر الجيزاوى من أعمال عديدة نذكر منها :

اتفضل ⇑	قهوة ⇓	أنـــا متشكـر ⇑
اتفضل ⇑	قهوة ⇓	كتــر خيــرك ⇑
اتفضل ⇑	قهوة ⇓	أنا مش فاضى ⇑
اتفضل ⇑	قهوة ⇓	عندى قضيـــة ⇑
اتفضل ⇑	قهوة ⇓	فى الكليـــــة ⇑
اتفضل ⇑	قهوة ⇓	لـسّـه طـفـحـهـا ⇑

(ولسَّه طفحها) لا تتناسب مع ما يؤكل ويشرب ولكنها تستعمل فى بالوعات الصرف الصحى، كما تغيرت (اتفضل) عن (تفضل)، وقد أجيزت فى الإذاعة، والناس أبدعت فى هذا اللون فيقول شخص إذا دُعِّى إلى طعام أو شراب (لسه رميها) وهى لا تستعمل إلا لفلتر السيجارة وهذا كفر بأنعم الله.

ومن المونولوجات التى ذاع صيتها وترددت على ألسنة الناس لتمييزها باللهجة الصعيدية :

يا سلام على طعمك يا سلملم

خد الكوباية بمليم

دى حلاوتك م العسل الصافى

دى حلاوتك شفا وخمير

العرقسوس تلج إلع إلع

عشطان تعاله اشرب

خد منى كوباية

العرقسوس تلج

فى القدرة وياية

جرب ودوق جرب

النبى تيجى إللع إللع إللع إحياة أبوك إللع إللع

أنا برضه أخوك إللع إللع

تعه نفعنا إللع إللع

تعه شجعنا إللع إللع

إِخسى عليكِ

وقد اعترت لغة المونولوج مجموعة من التغيرات اللغوية فى المكونات : (سلملم - بمَلّيِم - حلاوتك - دوق - كوبايَّة - عشطان - تَلّجْ - ويايه - النِبى - إللع - إحياة - برضه - إِخسى - تعه). تغيرت (سلام) إلى (سلملم) بحذف الصائت الطويل بين اللام والميم وزيادة المقطع (لم)، وقد تغيرت بنية (ملِيم) إلى (ملّيَم) ، وعند إضافة الضمير إلى حلوى تصبح (حلواك) لكنها تغيرت إلى (حلاوتك) كما تغير فعل الأمر (ذق) إلى (ضوق) مع نطق القاف همزة ، كما تغيرت (كوب) فى حالة المفعولية إلى (كوبّايه) ويبدو أنه لونٌ من التصغير، كما حدث قلب مكانى بين الشين والطاء فتحولت (عطشان) إلى (عشطان)، كما تغير الفعل الثلاثى المزيد بالهمزة (أثلج) إلى

مضعف العين مع إبدال الثاء تاء فأصبح (تلّج) ، كما استعمل (وبايه) فى مقابل (معى)، ولا تستعمل (وى) إلا اسم فعل للتعجب كما فى بيت عنترة:

وَلَقَدْ شَفَاَ نَفْسِى وَأَبَرَأَ سُقْمَهَا   قِيِل الفوارسَ وَيكَ عَنْتَرَ أَقْدَم،

واستعملت الهمزة المكسورة فى (النبى) بدلاً من حرف القسم (الواو) أو (الباء)، ومثلها (إحياة) أى (وحياة)، والتعريف من علامات الأسماء لكنه دخل علي حرف النفى (لا) الذى تحولت همزته إلى العين فأصبح (إللع)، كما استبدلت الحال أيضاً بـ (برضه)، واستعملت (إخسى) بمعنى اسم فعل، الغرض منه اللوم والعتاب، وتشيع عند الجمهور بدون إضافة ياء مشددة فى آخرها فتصبح (إخس) ويبدو أنها من (خسئت) غير أن السين فُخمت إلى الصاد، وتقدمت الهمزة فأصبحت (إخس)، و(تعه) اسم فعل رُخم فى غير النداء باجتزاء معظم الكلمة وهى (تعالى).

٢- لغة المشاهد المسرحية :

وفى المسرحيات أدت بعض المشاهد الكوميدية إلى ابتذال بعض الكلمات وتحول دلالتها من صيغة الاحترام إلى الهزأ والسخرية، ومن ذلك كلمة (حضرة) التى تسبق الصفة فيقال للناظر (حاناظر)، لكنّ الفنان سعيد صالح فى مشهد من مشاهد مدرسة للمشاغبين (حا الناظر النبطشى) فالصفة (النبطشى) غالباً ما تكون للممرضة أو للجندى، وهما بالطبع أقل شأناً من مديرا لمدرسة، واسم الصوت (حا) استبدل بحضرة، واسم الفعل يقال للحمار، ومثله فى مسرحية (ريا وسكينة) يقوم الفنان أحمد بدير بدور شرطى بدرجة (صول) فيقول له أفراد الممثلين بالمسرحية (حا الصول عب العَال)، واختيار اسم العلم فى هذه المسرحية يقصد به أيضاً السخرية من حيث تأليف الاسم مع اسم الأب مع اسم الجد (عبد العال عوف عبد العال الجرجاوى) أضف إلى ذلك اجتزاء كلمة (عبد) إلى (عب)، وليس هناك لون من الترخيم فى المنادى المضاف مع حذف الألف واللام فى (العال) فيصبح (عب عال) ثم يتحول اسم العلم إلى ما يشبه التركيب المزجى (عب، ع الله)،

وقد جعلوا عوض (عوض الله) وفرج (فرج الله)، بل إنهم جعوا رجب (رجَبُلَة(بضم الباء، وهو تطور غريب فى النزوع نحو الصعوبة فى النطق. وليس هناك قاعدة مطردة فى ميل الناطقين إلى استعمال الأسهل نطقاً من الحروف والحركات، وإنما هى فرضية يبدو أنها جربت على جماعة من الناطقين لكن لا يمكن تعميمها فى المناطق المفتوحة أى المدن الكبرى كالإسكندرية التى تضم مجموعة من الوافدين من محافظات الصعيد والوجه البحرى والصحراء الغربية فى اتجاه مرسى مطروح، فالنزوع إلى السهولة والجهد الأقل يعد علة مفترضة لها جذورها عند كثير من الباحثين إلا أن المتحضرين لا يؤدون - بسبب الكسل المتأصل فى الحضارة - حركات النطق القوية التى تتطلبها اللغات البدائية فى اللغات المتمدينة، وأنهم يتجنبون الأصوات الحلقية الصعبة، ويفضلون الأصوات السهلة نسبياً التى تصدر بعيداً عن منطقة الحلق إلى الأمام نسبياً من الفم[١٤]، والشأن نفسه يحدث فى الحركات من حيث النزوع إلى الضمة أو الكسرة.

وفى مسرحية (إلا خمسة) تقوم مارى منيب بدور سيدة تركية تحاول أن تنطق الفصحى، فتسأل الفنان عادل خيرى فيجيب (سواق) - بنطق القاف همزة، وهذا المسمع يتردد كثيراً حتى حفظه الجمهور، وصفة الانحراف هنا هى النزوع نحو تأنيث المذكر (أنتِ) والأصل (أنتَ) و(جاى) التى أصبحت (جاية) بمعنى (قادم)، وتشتغلى وأصلها (تشتغل) أى تعمل، و(سواقة) وتقصد (سواق) وأصلها سائق، ناهينا بكلمة (إيه) التى تستعمل بدل أداة الاستفهام (ماذا؟!).

وأحياناً تستثمر أسماء أعلام مرتبطة بالهزل فى بعض مشاهد مسرحية، فتتردد على ألسنة العامة عند تكرار المقام نفسه فى مسرح الحياة وواقع الناس، ففى مسرحية (مدرسة المشاغبين) استعمل طالبان مشاغبان علمين (باتعة) و(زغلول)، وصاغا منهما تركيبى نداء على أن يكون أحدهما وهو فى نعشه (خلى بالك م[١٥] العيال يا باتعة) بتقصير الصائت الطويل فى

(باتعة) فتنطق (بتعة) فيرد الآخر (على عينى يا زغلول) فأصبح العلمان (باتعة) و (زغلول) يمثلان موقفاً اجتماعياً خاصاً عندما يدخلان فى تركيب النداء مثل (برعى) و(على عوض) و(البرادعى) وأصبحت هذه التراكيب ملكاً مشاعاً للتلاميذ فى المدارس من الابتدائية إلى الثانوية، وتتردد على الألسنة فى الأسواق والبيوت، مع ملاحظة أن أبناء الصعيد تتغير عندهم الملامح الصوتية (يا باتعة) فيطيلون الصائت القصير فى الباء، ويسكنون التاء فتصبح (يا باتعة).

وهناك قانون فيزيائى يقرر أن الفلزات تتمدد بالحرارة وتنكمش بالبرودة حرفها عمداً سعيد صالح فقال : (يتحرحر بالحرارة ويتبربر بالبرورة) وصنع الصنيع نفسه فى مسرحية (المتزوجون) الفنان سمير غانم وذلك بأن حرف فى مصطلح بالإنجليزية (بروتين) حيث حرف التاء إلى طاء لتصبح (بروطين) لتحدث إيقاعاً مع كلمة (طين) فى العبارة (كُل بروطين وألعب فى الطين).

٣- لغة أغانى : فرانكو آراب :

أما الأغانى التى تأخذ مصطلح (فرانكو آراب) أى أنها خليط من الأفرنجية والعربية مثل أغنية عبد العزيز محمود (لوليتا) فيمزج فيها العربية بالإنجليزية بالفرنسية، فمما استعمله فيها بالفرنسية :

LL.. LL.. LLa Lolita

لَلْـ .. لَلْلَلا ثم يمزج بين الإنجليزية والفرنسية فى :

My Lovely + donnz Sweata La Jolie Fillet Lolita و(لوليتا فتاة جميلة) ثم يمزج بين العربية والإنجليزية فيقول : البوليتيكا She Play With me ثم يمزج اللغات معاً في المقطع (شفتو بعنيّه oh oh فـ إسكندرية آه آه صبح عليه إيه إيه) ثم يتبعها بمفردات صباح الخير فى

اللغات الأوربية Calimera + Bonjourno + Bonjour كاليميرا + بونجورنو + بونجور Good Morning + My Darling يا حبيبى . ماى دارلنج + جود مورنينج.

وفى مقطع آخر يمزج فيه العربية بالإنجليزية فيقول : عنى حوشوه يا هوه What Shall I do .

والانحرافات عن العربية تبدو فى نطقه، البولوتيكا وهى نفسها الكلمة الإنجليزية Politeces، وانحراف (شفتو)عن (رأيته)، وتحول حركة ضمير المتكلم إلى تاء فى (عنيه) المنحرفة عن (عينىّ) و(صبّح عليه) المنحرفة عن (حيّانى) و(عنى حوشوه) التى انحرفت عن (امنعوه عنى) أو (ليبتعد عنى)، ويمزج الفرنسية بالعربية فى (Je le moi) + على بعده ما أقدرش) ويمزج العربية بالإنجليزية (يعنى بحبه قوى too too much) وانحرف التركيب (على بعده ما أقدرش) - بنطق القاف همزة -، عن (لا أتحمل بعده) كما انحرف (يعنى بحبه قوى) عن (أحبه كثيراً).

واحتكاك لغات عديدة يؤدى إلى ظهور العالميات اللغوية أى ما تشترك فيه اللغات جميعاً على السطح، ومن ثم تعج اللغات الهجينة بما تشترك فيه اللغات جميعاً، وتظهر هذه الجوانب على السطح بخلاف اللغة الأساسية، ومن ثم كانت اللغة التى أخذت عناصرها من مصادر عديدة تكون لغة المستعمر مصدراً أساسياً فيما بينها، وربما لعبت العوامل المتضمنة دوراً فى ميلاد اللغة الهجينة.

ونلاحظ أن اللغات الهجينة لايمكن أن تخترع عفو اللحظة، ولكنها تأخذ فترة طويلة أثناء نشأتها، وهى ليست مجرد لغات أوربية مكسرة، ولاتقوم على عناصر اللغة الأساسى، فهى تأخذ منها ومن اللغات الوطنية الموجودة فى المنطقة، ومن لغات أخرى خارج المنطقة كذلك، وهى ذات نظام منفصل هويته من ذاتها، وهى أسهل من حيث الاكتساب[١٦] .

ومن فيلم (الحب كده) شاع على ألسنة الجماهير (يا مصطفى يا مصطفى) والتى حرفًت الصاد إلى سين والطاء إلى تاء فأصبح (مِستافا) نتيجة الغناء بلهجة أوربية خاضعة لتلحين معين:

چيرى چاچيـرى	چيرى چيرى دو
كومو لا صلصلة	بـالبــونبــون
يــا مـصــطـفى	يـا مصــطـفى
أنــا بـحـبــك	يـا مصــطـفى
سـبـع سـنــين	فى العطــاريـن
وأنــا بـحـبــك	يـا مصــطـفى

وأغلب الكلمات التى تبدو أجنبية لا معنى لها، أما (كومو) Come فهى تقابل مثل بالعربية وهى فرنسية، أما صلصلة فهى عصير ثمار الطماطم، والبونبون نوع من الحلويات، وصنع عبد العزيز محمود الصنيع نفسه فى قوله (جيمس وابا وآه يانى ، كومو المربى وعجبانى) (فجيمس) علم أجنبى أما (وابا) فأتت لتحدث إيقاعاً مع (المربى)، و(سبع سنين) أصلها (سبع سنوات) أما كلمة (سنين) فأتت لتحدث إيقاعاً مع كلمة (العطارين).

وتخصص حسام حسنى فى هذا اللون من الأغانى، ومن أمثلة ما تعج به شرائطه (أنا بحبك وغيرك أنته نو بدى، تهجرنى ليه وتخلى حياتى تراجيدى).

وللفنان محمود شكوكو : (سترو سترو سترو لا لا هو هو هو صحيت م الساعة ستة وركبت البسكيلته ودورت ف كل حتة ملقتش غير أبوه سترو سترو سترو لا لا هو هو هو) و (c'est) اسم إشارة بالفرنسية، و (true) الحقيقة بالإنجليزية.

وللفنان حسن عبد المجيد :

بنسوار بنسوار، جود أفترنون
أيام سورى يا حبيبى بردون
يا ميت مِسى على أحلى عيون
الحب جنون يا وله

أما محمد فؤاد فيقول :

أصل الخواجة بن مريكا
هو اللى بدع الشيكابيكا

وسعاد حسنى تقول :

شيكا بيكا وبوليتيكا ومقالب أنتيكا، ولا تحزن ولا تغضب واضحك برضه يا ويكا.

وتحول المقطع (شيكا) إلي لقب فاسم يستعمل للذكور (شيكو) وللإناث (شيكا منى) و(شيكا منص) و(تيكا أنص)، ومن ذيوع هذا المقطع استعمل اسماً تجارياً لبعض الحلوى وهى (شيكابون).

٤- لغة الإعلانات :

يلجأ التليفزيون إلى إقحام الإعلانات داخل عرض البرامج والمسلسلات والأفلام، أى أنه لا يقتصر على نوع من البرامج بعينه، بل فى المباريات ويلجأ المعلنون إلى أسلوبٍ خاص فى عرض إعلانهم وذلك بتخير المواقف الدرامية العنيفة التى تحظى باهتمام الجمهور وعنايته، فيطلبون تكرار تقديم الإعلان أكثر من مرة، حتى إن الجمهور بنفسه فى شهر رمضان ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م، شكا إلى الوزير صفوت الشريف من هذه الظاهرة، فأجاب بأن هذه ارتباطات لايستطيع التملص منها؛ لأن التليفزيون فى حالة تعاقد مع المعلنين وشركات الدعاية والإنتاج.

والحقيقة أن الإعلان لايذاع مرة واحدة وإنما يتكرر تقديمه أثناء العمل الدرامى الواحد حتى إن البرامج الثقافية والدينية التى تهدف لخدمة الجمهور يتحكم الإعلان فيها بتعهده بتقديم الجوائز الباهظة للفائزين، مما يجعل هناك ارتباطاً بين المعلِن والجمهور والبرنامج والتليفزيون لايمكن الفكاك منه.

وقد أسهمت هذه الوسائل بما لها من قيمة ودور فى تنمية اللغة لدى الجماهير فى ظهور لغة هجين من العربية، واللغات الأوربية كالإنجليزية والفرنسية أسهمت فيها الإعلانات مثل إعلان محل (كنتاكى) عن الوجبة المضعفة فتنطق بالعربية (ميجميل) وهى نفسها التعبير بالإنجليزي (Mega Meal) ، و(الميجا) هى وحدة قياس كهربية تتلازم مع (الوات) وحدة قياس الطاقة (ميجاوات) (Megawat) . والمقطع (Co) اختصاراً (Company) فتوسع الناس فى إضافة هذا المقطع لجميع الأسماء بلا استثناء مثل (صادقو) و(فاضلكو) و(إيمانكو) إلخ .، وهناك إعلانات متعددة عن المواد الغذائية والعصائر وأنواع اللحوم تعرف باسم منتجات (فرج الله) وقامت الإعلانات التجارية فى المواسم المختلفة وشهر رمضان بتحريف الاسم إلى (فرجللو) وحرّفت الجماهير أسماء بعض الأعلام على هذا القياس فجْعل عوض وعوضين (عوضللو) و(عوضللى) ولشعبان استعملوا (شعبلة) وسخرية من أى شخص (زعبلة القلة). كما انتقلت إلى الجماهير بعض الاستعمالات من لغات سامية كالعبرية دون أن يدرى أنها ليست من العربية فمن ذلك الإعلان الذى تقدمه إيناس جوهر فى إذاعة الشرق الأوسط عن حلويات (رويال سويت) الذى اختِير له لهجة ريفية خاصة إذ يقول الناطق (يا حلاوة يا با العمدة = هلهوطة ع الشاكالوطّة) فالتركيب (يا حلاوة) هو أسلوب تعجب ورد على هيئة النداء كما تطورت (يا أبى) إلى (يا با) بتسهيل الهمزة وتحويل ضمير المتكلم إلى ألف مع نبر الدال مع (العمدة) نبراً قوياً مع كسرها وسكتة عند المقطع المغلق (عُمْ)، أما الكلمة العبرية فهى

(الشاكالوطّة) حيث استعملت صيغة الجمع (لُطّ) وهى تنطق فى العامية (شوكولاتة) chocolata، وتزود الجمهور عن وعى بكثير من الألفاظ العبرية فى مسلسل (رأفت الهجان) مثل (أدون) أى (سيد) و(ليلة توف) أى مساء الخير، و(بقير توف) أى صباح الخير، كما أطلق الشباب بعضهم علي بعض لقب (سمحون) وهو شخصية من شخصيات المسلسل، وقلد الشباب أداء شخصية سمحون فى تركيب نداء شائع كان يردده كثيراً فى الخطاب وهو (حبيبى ...) فهو يصدّر عباراته دائماً بتركيب النداء الذى حذفت أداته (حبيبى أنا مقدرش) بنطق القاف همزة، أو (حبيبى مش بإيدى) وهى منحرفة عن (لا أستطيع) والجملة الثانية (ليس بيدى) والمقصود من التعبير (يا حبيبى).

وأحياناً تستثمر الأصوات التى نالت شهرتها عن طريق شريط الكاسيت مثل أحمد عدوية الذى أُنتج له إعلان عن العطارة لخضر ويعرف الإعلان بـ (خضر العطار) : (من أسوان لراس التين، عارفين طبعاً عارفين، والشبر واليسنون والفلفل والكمون، وعرفنه العنوان فين، ده فى الساغة والحسين، خضر خضر العطار) .

وتغيرت (الصاغة) إلى (الساغة)، ونعرف ذلك إلى (عارفين طبعاً عارفين)، وأخذت عبارة (من أسوان لراس التين) لوناً من الذيوع والانتشار علي ألسنة الناطقين، واستعملت لمعنيين : الأول عند التعبير عمن ذاع صيته وشهر بين الناس، والثانى : عند السخرية من شخص خامل الذكر لايعرفه أحد، وتلحين لغة الإعلانات مع قصر جملها يكسبها صفة الشيوع والذيوع والنسج على منوالها ومن ذلك إعلان عن النظارات الطبية لمحل صاحبه يدعى محمد سعد (محمد سعد شعار معروف يخلى اللى مبيشفش يشوف) فتغيرت (يجعل) إلى (يخلى)، وتحول التركيب من (لا يرى) إلى (مبيشفش)، وذاع استعمال (شعار معروف) مع اسم أى يعلم يراد السخرية منه.

وتميل لغة الإعلانات المسموعة منها والمقروءة والمرئية إلى مخاطبة نفوس المتلقين، ومحاولة تخطى أحكام العقل والمنطق، ومن وسائلهم فى ذلك الاعتماد على اختيار الكلمات التى لها صدى فى النفوس، لأن مثل هذه الكلمات تحقق لهم الغاية التى يسعون من أجلها، وهى التأثير فى المتلقين وجرهم إلى الأفكار والآراء التى يقدمونها، لاسيما إذا كان عرض تلك الأفكار والآراء عرضاً مجرداً يفتقر إلى الحجة المنطقية والبرهان العقلى، وهو ما يجعل التركيز على الدلالات الهامشية للتعبيرات اللغوية أداة مناسبة لتحقيق أغراضهم، وربما كانت هذه الطريقة أنجح الطرق الكفيلة بالنفاذ إلى اللاشعور الجماعى والعامل الفعال فى كسب الرأى العام. ومهما تكن سذاجة تلك الأفكار والآراء المقدمة من قبل تلك الوسائل الإعلامية، ومهما ينقص نصيبها من الصحة، فإن غناها العاطفى يدعم فرصها فى النجاح ويزيد من قوتها فى التأثير.

ومن مظاهر استعمال الكلمات العاطفية لأغراض دعائية ما يفعله مروّجو السلع التجارية حين يستثيرون خيال الجمهور باختيار الكلمات المناسبة للسلع المباعة، فكلما كان اسم السلعة مغرياً زاد الإقبال على شرائها، والعكس بالعكس، وقد أرجع أولمان النجاح العريض الذى حازت عليه آلة التصوير المعروفة باسم (كوداك) إلى اشتمال اسمها على صوتى الكاف اللذين يعبران عن طقطقة تلك الآلة[١٧] . وقد استثمر المعلِّنون الأسماء الشعبية والألوان الشعبية للأطعمة الشعبية ومن ذلك اختيار شعبان عبد الرحيم للإعلان عن الوجبة الشعبية المصرية الفلافل أو الطعمية على أحد ألحان أغانيه فيقول (فلافل المعلم ع المعدة يا ناس خفيفة) وهى منتجات الشركة الأجنبية (ماكدونالز) التى تختصر على ألسنة الناس وفقاً للغة الإعلان (فلافل ماك) ومثلها إعلان السجاد (ماك) الذي احتفظ الجمهور له بجملة شهيرة (ما شية معاك عندك ماك) فصارت الجملة من الشيوع والذيوع بحيث استعملت لكل من يراد أن يُقال له إن أمورك تسير على

مايرام.

ومن هذه الإعلانات الإعلان الذى يقدمه حمدى باتشان عن مسحوق الغسيل (سافو) وقد أُلبس أحد ألحان أغانيه (يامزهزه غسيلنا، يامنور ياسافو).

وإذا ما درجنا نحو إعلانات التليفزيون ألفينا أمراً إداً وسلوكاً عجباً : كلمات فاقد الهوية، تؤدى بأصوات وحركات جانحة، تصاحبها موسيقا لاطعم لها ولا لون. كل همها الجذب وشدّ الانتباه إليها، وإن خلت من أى مضمون ثقافى، يفيد المتلقِّى أو يشبع حاجته، باستثناء دعوته قسراً إلى سوق بضاعة أو سلعة تروِّج لها هذه الإعلانات بهذا الأسلوب غير المقبول شكلاً ومضموناً. وقد فات هؤلاء وأولئك ما تصنعه هذه الإعلانات من تأثير فى الصغار (وغيرهم) فيقلدونها، كلمات وحركات، وهى فى واقع الأمر غير ذات نفع لثقافتهم أو معرفتهم اللغوية، بل قد تسئ إليها وتهبط بمستواها[١٨] .

ومن الإعلانات التى قُدِّمت للجماهير عن الشاى أحدها واسمه (شاى الفراشة) ولحنت الجملة إيقاعياً فصارت (اشرب شاى الفراشة يطلع وِشْك ع الشاشة)، ومن الجمل التى تلقفها الجمهور من لسان محمد هيندى نجم الكوميديا فى فيلم (صعيدى فى الجامعة الإمريكية) (خليكى يا حلوة فريش) (Fresh) دااحنا ف رحلة) فتشبّعت الجماهير بالعبارتين إلى جد النسج على منوالها، فلهذه الوسائل المختلفة خطورة وحيوية وجاذبية لدى الجماهير تسهم فى تغير المعنى الحقيقى للمفردات والتراكيب والأساليب، بل إنها تمتد إلى الأصوات والأبنية والصيغ ويكون رواجها لدى الجماهير متوقفاً على نوع الوسيلة الإعلامية ومقدِّم البرنامج أو الممثلين فى التمثيليات أو الأفلام أو المسرحيات، فمما يسمح بحدوث التغير عبر الزمن عندما تشيع بعض الاستعمالات بفضل ما يمتاز به الاستعمال الفنى للغة عادة من جمال

وجاذبية فى نفوس المتكلمين باللغة.

ويزخر الاستعمال الفنى للغة بكل العناصر التي تؤدى إلى التغير اللغوى فنرى فيه تداخل اللهجات الموجودة فى إطار اللغة العربية، وعلى الأخص عندما يقوم هذا التداخل بتحقيق بعض العناصر الجمالية(١٩) .

ومما نسج على منواله الشباب إعلان (شاى الفراشة) فاصطنعوا إعلاناً يتفكهون به فى مجالسهم وأسموه (شاى النبّوت)، واستعمال النبوت فى حد ذاته يُعد تفكّهاً وسخرية فهى إشارة إلى العصا الذى يمسك بها العجوز أو الرجل من أبناء الصعيد فأنشأوا :

(اشرب شاى النبوت ... اشرب شاى النبوت

علقة تفوت ولا حد يموت .. واشرب شاى النبوت) وهذه العبارة مستمدة من أوبريت (الليلة الكبيرة وغناء سيد مكاوى وفيها): (يا عريس يا صُغَيَّر .. علقة تفوت ولا حد يموت لابس ومغير .. وحتشرب مرق الكتكوت . مع نطق القاف فى (علقة ومرق) همزة. سيب الفرخة مع الكتكوت .. واشرب شاى النبوت تغيرت (دع) إلى (سيب) والدجاجة إلى فرخة والفرخ من صغار الطيور، (خد القرصة مع البسكوت .. واشرب شاى النبوت) وتغيرت (تناول) إلى (خُد) ، كما تصرف الجمهور فى عبارة محمد هيندى فأنشأوا : (خليك فريش عشان وشْك ميكرمش، وتطلع ع الدِشْ) فالكلمتان (فريش ودِش) (Desh + Fresh) إنجليزيتان ، وقد تغيرت (لتكن) إلى (خليك)، وتغيرت (لأجل) إلى (عشان)، و(وجهك) إلى (وِشْك)، و(لئلا يتجعد) إلى (مايكرَمشّ).

ومن الألفاظ الإنجليزية التى تداخلت مع رمز من رموز العروبة إحدى ماركات السيارات وهى أوبل (Opel) وهى تشبه فى نطقها الإبل فاستثمر المعلِنون هذه المشاركة الصوتية فى الإعلان عن هذا النوع من السيارات

فصنعوا عبارة (من الإبل إلى الأويل)، واستعمل المسرحى محمد صبحى في مسرحية الچوكر (ركبته الناقة وشرخ)، وفى هذه العبارة سخرية من سفينة الصحراء، خصوصاً أننا في عصر تطورت فيه وسائل المواصلات تطوراً لم يجعل لنا فى الناقة مأرباً، وتوسع الناس فى استعمال هذه العبارة فصارت تضرب لكل من ذهب بعيداً، ولا يراد له الرجوع كما استعملوا فى التهديد (حَذِلْك ذُلّ الإبّل).

وفى إعلان عن معجون الأسنان ارتبط باسم (مُحْسن) المستمد من فيلم (رصاصة فى القلب) تأليف توفيق الحكيم وبطولة محمد عبد الوهاب والذى تسمى بهذا الاسم، فَوظِّف تنغيم الاسم فى الإعلان فصار ينطق على مقطعين أولهما مُغْلق (مُحْ) والثانى متماد (سين) وعبارة الإعلان (محسين غسلت سنانك النهاردة) فصار يستعمل هذا التركيب فى السخرية من كل من تسمى (بمحسن).

كما شاع استعمال العبارات والمفردات الأجنبية من خلال الإعلانات بالرغم من أن العربية تتسع لمقابلات هذه المفردات فعلى سبيل المثال إعلان عن الشاى (بروك بوند Brock Bond) تقول العبارة (المهم الكواليتى يا فندم وQuality) أى الجودة، ومثله إعلان تقدمه إيناس جوهر عن (شراب القهوة) وعبارته (يا صباح الخير ..يا صباح النسكافيه (Nesscafé) . ومن ذلك أسماء المشروبات الغازية مثل سفن أب، ميرندا ، كوكاكولا، بيبسى، كراش، شويبس، بريل، سبرايت، تيم، سينالكو، ليمونجو، والليمون) كلمة عربية ومثلها (سينا) أو (سيناء) لكنها تغربت لتصبح (سينالكو) و(ليمونجو)، وقد تفكه الجمهور فى بعض هذه الأسماء فصنعوا من (سبورت) المثل (صُبُرت ونُلْت) ، ومن شراب البيرة صنعوا الحوار : (يـــالا بيرة) أى هيا بنا فيرد الآخر (إستله شوية) أى انتظر قليلاً، ومن شراب الخمر (ويسكى) صنعوا (ويسكى بيوجعنى) والمقصود (وِسْطى) أى

جذعى.

ومن إعلانات شركة جهينة عن العصائر التى تقدمها للجمهور إعلان يتضمن جملة (انسى يا عمرو) ومضمونه أن الأب لن يجيب ابنه إلى مطلبه، وكثيراً ما يستبدل الناطقون الصفة التى يوظفونها لدلالة بعينها مثل (شيخ) و(عم) و(بابا) وقد يستبدلونها باسم علم معين استعمل فى موقف أو حادثة أو إعلان مشهور أو مشهد فى مسرحية أو فيلم فيقال (انسى ياعمرو).

وفى إعلان آخر عن السجاد يكون فيه العلم منادى محمود فيوظف أهل الإسكندرية هذا الإعلان فى السخرية ممن تسمي بهذا الاسم، فيقال فى كل موقف (محمود إيه ده يا محمود)، ومن مادة الإعلان (شوف العقد شوف الشراشيب) - مع نطق القاف همزة - فيوظف التركيب (شوف العقد) فى الهمز واللمز للإشارة إلى أن الشخص المقصود يراد وصفه بالتعقيد والبيروقراطية فإن دور وسائل الإعلام فى التنمية اللغوية قد اتضح فى الواقع المعاصر فى ضوء الخبرة العالمية. فهناك مشكلات جديدة فى الاستعمال اللغوى فى الإعلانات وفى بعض المسلسلات، وهى مشكلات جديرة بالبحث اللغوى والاجتماعى ويحتاج وضع الحلول المناسبة لها، وهذه القنوات تمثل واقعاً جديداً، وتعد أدوات مهمة عند الرغبة فى حسن الإفادة منها لترسيخ النمط المنشود للعربية الفصحى المعاصرة المعبرة بدقة عن حضارة العصر ومشكلاته، والمتجاوزة حدود الفئات والاستعمال المحدود إلى استيعاب كل المنطقة العربية، وإلى خدمة ملايين العرب المقيمين، وإلى إدماج المناطق ذات الأوضاع اللغوية الخاصة فى نسق اللغة والثقافة العربية، وكلها مهام لغوية لوسائل الإعلام. وكل هذه القضايا تتطلب رؤية واضحة لدور وسائل الإعلام فى المجال اللغوى ودراسات متكاملة وتخطيطاً هادفاً وتنفيذاً جاداً. وهذا جانب مهم على المستوى العربى من التنمية اللغوية[٢٠] .

هذا بالإضافة إلى أن اللغة هى الأساس فى تشكيل أنماط سلوك

الإنسان وطرائق تفكيره، وطموحاته ومثله ونظرته إلى الآخرين وجوه العقلى والثقافى، وفى عبارة موجزة، إنها تشكل عالمه المعرفى.

٥- لغة الزفة الإسكندرانى :

قدمت العناصر الأربع السابقة زاداً وفيراً يفى بمتطلبات هذا الفن من جمل وعبارات تتميز بالقصر والقابلية للتقطيع ناهينا بأنها سبق تلحينها فصارت معدة للأداء فضلاً عما اكتسبته من شيوع وذيوع وتردد على ألسنة الجماهير وفقاً للفنون التي صدرت عنها.

وقد تستعمل الزفة عبارات دينية مثل : (بسم الله الرحمن الرحيم وحنبدأ الليلة لا لا - لا لا - لا لا ، عينى يا ليلى .. الصلا ع الزين .. زفتنا حلوة وجميلة .. لا لا .. لا لا .. لا لا ، عينى يا ليل لا لا لا الصلا ع الزين)، كما تستعمل الزفة عبارات من أشهرها (صلى صلى صلى ع المصطفلى صلى، واللى ما يصلى صلى أبوه أرملى، وأمه درزية صلى، وأبو أرملى صلى) - ويقصدون أرمنى وهى طائفة من المسيحية.

كما يقولون (يا عريسنا ⇑ ألفين ⇓ مبروك، يا جمالو ⇑ لما نزفوك) حيث يقول قائد الزفة (يا عريسنا) فترد المجموعة (ألفين مبروك) وتستمر الزفة (جمالو يا جمالو ياجمالو ياجمالوو، وعريسنا سايق فى دلالو يا جمالوو، ياجمالو يا جمالو ياجمالوو فترد المجموعة ياجمالو .. عريسنا الحظ إدالو ياجمالوو .. وأنا وأنته هَرْشين بعض .. يا جمالوو ولا نستغناش عن بعض) ، وأبدع الجمهور ساخراً (أبوك الحمار عضه كَلْ حته من خده) وهناك ملمح صوتى فى (أبوك الحمار عضه) ينعدم المفصل بين (أبوك) و(الحمار) بحيث تبدوان عنصراً واحداً يفيد السخرية خصوصاً إذا بعدت المسافة بين هذا العنصر والفعل (عضه).

ولاشتهار مدينة الإسكندرية بهذا اللون من الفن عن سائر محافظات

الجمهورية، ظهر فيها أبرع ضابطى الإيقاع من أمثال سعيد الأرتسنت وأحمد شنش وحنكش ومنعم بقو، وهم جميعاً من أبناء الإسكندرية وغالباً ما يبرزون فى هذا الميدان على المستوى الفنى المحلى والدولى والعالمى، فينسب كل مجيد فى هذا الفن إلى هؤلاء الأربعة مثل عبده أرتست وعلى أرتست وعبده شنش وعلى شنش وعبده حنكش وعلى حنكش وعبده بقو وعلى بقو، حتى إن برعت فتاة فى هذا الفن فتسمى نادية حنكش أو سلمى[٢١] بقو .. إلخ.

وتغني الفنانة وردة فى مقدمة مسلسل (دندش) الإذاعى (يا نينه شفتو من الشباك جدع حِليوة بيتمخطر، عّمال يشاور هنا وهناك على مين يا نينه بيتشطر، جدع حليوة بيتمخطر وعدى يا نينه آه يا نينه وعدى) فحليوة[٢٢] تصغير (حلو) والتاء للمبالغة و(بيتمخطر) منحرفة عن (بيتبخطر)، (عّمال) منحرفة عن (يظل) التى تفيد الاستمرار، (يشاور) منحرفة عن (يشير)، واستعملت صيغة (فعّال) (عمّال يشاور) للدلالة على الزمن وهى تشبه فى ذلك أفعال المقاربة والرجاء والشروع، (على مين) و(مين) منحرفة عن (مَنْ) ، و(بيتشطر) المقصود يظهر مهارته، وقالت ليلى نظمى (حماتى يا نينة دلوعه عليه، اليوم بطوله يا نينه تفضل تهاتِى .. يا بِتْ وَدِى ، يا بِتْ هَاتِى .. وإن جِيتْ أسرّح ولا أستريّح .. تعمل قضية .. حماتى يا نينة دلوعة عليه).

وقد زودت العناصر السابقة ١و ٢و ٣و ٤ لغة الزفة بمجموعة من الأسماء والألقاب والكنى تصرفت فيها الجماهير تصرفاً خاصاً لا يخضع لنظام محدد ولكن العرب جعلت هذا التصرف ترخيماً، والترخيم لاينزع إلى التخفيف أو التسهيل، وإنما قد يميل الناطق إلى صيغة أصعب نطقاً فتقول المرأة لحماتها (يا نينة) وليس هناك علاقة بين (نينة) و(حماة)، ويبدو أنه نوعٌ من التودد لكسب رضاها فهى أمٌ لزوجها، وربما تنال بذلك رضا زوجها، ويبدو أن نينة تطورت عن (حنيّنة) وهى صفة وليست لقباً وأصلها (حنون)

وصُغِّرت للتدليل فأصبحت (حَنِّين) للرجل، و(حنينة) للمرأة، وخفِّف التضعيف لثقلة وشدة الياء ثم حذفت الحاء قياساً على الشيوع فى استعمالاتهم، فهم يدللون (حنان) بيا (حَنَّة) ثم (يا نُنَّة)، فتخلصن من الحاء فى أول الصيغة خلافاً لقاعدة الحذف التى تطرأ على أواخر الصيغ والكلمات وكذلك يقول ابنها لجدته نفسها (يا تيتَه) المتطورة عن (يا ستِى) المتطورة عن (سيدتى)، وهكذا أصبحت كل حماة (نينة) كما أصبحت كل جدة (تيته)، وعلى العكس من ذلك يلجأن فى بعض الصيغ إلى الصعوبة، فعند نداء الصفة (مدلل) ويبدلون اللام فى آخر الصيغة عيناً فتصبح (يا مدلع)، وفى مرحلة أخرى تحذف الميم ويفصل بين اللام والعين بواو فتصبح (يا دّلوع)، ويقال للمرأة (يا دلّوعة) وأحياناً تستثمر الصفة للسخرية حينما يكون المنادى كبيراً فى السن.

وفى مسلسل (دندش) الشرق أوسطى شخصية (سعدون) التى يُسخر منها فتصبح مقطعين (سى + دون) وتختفى فى هذا النطق العين، وتصبح بمثابة الفصل بين المقطعين صفة مشبهة مرخمة اختصاراً لـ (سيد)، أما المقطع الثانى الذى يُقصد به السخرية وهو (دون) فيستعمل على أنه ظرف قُطِع عن الإضافة لفظاً لا معنى، والمقصود دون المستوى أو دون اللياقة أو دون ذلك، وأحياناً يعبرون عنها بـ (واطى) أو قليل الأصل، وهذا الظرف يستعمل كما فى ﴿لله الأمر من قبلُ ومن بعدُ﴾[٢٣] غير أن علامة البناء على الضم قد اختفت. كما استعمل تركيب النداء على نمط أو على هيئة : (جملة طلبية + أداة النداء + جملة من الموصول وصلته)، وقد وظِّف هذا النمط فى العبرة وضرب المثل وإسداء النصيحة (اقعد على قدك يا للي الزمن هدك) بتحويل القاف إلى همزة[٢٤] ، والمقصود تواضع أيها المتعالى، وأحياناً تبتعد الوظيفة عن النصح والإرشاد، وتنتقل إلى السخرية والشماتة ممن أصابه الفقر أو المرض بعد غنى وصحة، والمميز فى هذه الحالة هو المقام الاجتماعى وليست الظواهر الصوتية كالنبر والتنغيم ودرجة الصوت.

وللحالة النفسية دور فى التأثير على هذه الظواهر اللغوية كاستعمال تركيب النداء فى المآتم والسباب والأفراح والشكوى، وتلك وظائف متعددة تحكمها الحالات النفسية، لأن التركيب واحد والوظائف متعددة، والحالات النفسية متعددة بتعدد إما الحالة الاجتماعية أو الظروف المعيشية أو سياق الموقف أى الظرف الاجتماعي فالناطقون حين يميلون إلى الدعة والاستقرار تميل أصوات لغتهم إلى الانتقال من الشدة إلى الرخاوة فإذا اعتز الناطقون بقوتهم ووطنيتهم مالوا إلى العكس(٢٥) ، وكما يحدث ذلك للجماعة يحدث للأفراد فيختلف نطقهم عن ذويهم من أبناء لغتهم وهذا ذو أثر فى ظاهرة الإبدال.

وهناك عوامل اجتماعية أخرى : وهى كثيرة قومية ودينية وعصبية وغيرها، وقد يتسبب ذلك أو بعضه فى إحياء صوت مهجور وإماتة صوت مولد أو هجر صوت قديم وتوليد آخر، وهذا يترك أثراً على ما يعيش من أصوات اللغة(٢٦) . فغالباً ما يستثمر الشباب التركيب السابق فى مغازلة الفتيات اللائى يتعالين عليهم ولا يتجاوبن معهم.

كما يوظف التركيب نفسه فى الغناء خصوصاً الموال الذى يلقى صدى وقبولاً عند العامة فى الأعراس والحفلات فيدفعون النقوط لحث المطرب على إمتاعهم بهذا اللون الذى يرضى أنفسهم ويلبى حاجات عندهم، وفى هذا النمط تتصدر الأداة والمنادى الذى هو اسم موصول (اللى) المتطور عن (الذى) وهو مستعمل فى اللغة العبرية بشرط أن يسبقه علم معرّف بأداة التعريف العبرية التى تشبه هاء التنبيه العربية، ويعرف الموصول أيضاً فيقال (ها يلدْها اللى) وتعنى (الولد الذى) وتستكمل الجملة العبرية، فيقول الموال (يا اللِّى الجديد ولَّفك والقديم ذَلَّك، تشكى لمين بلوتك ده الصبر احسلَّك) والانحرافات الصوتية عديدة فى اسم الموصول (اللى)، والصيغة الصرفية (ولَّفك) من الفعل (ألف) أى جعلك أليفاً مستأنساً، والصيغة (ذلك) محرفة

عن الفعل الثلاثى المزيد بالهمزة (أذلّ)[٢٧] ، و(لمين) محرفة عن (لمن)، واستعمل التأنيث فى (بلوتك) بالتاء والأصل أن يكون تأنيثها بالألف المقصورة أى أصلها (بلواك)[٢٨] . كما استعمل اسم الإشارة (ده) المنحرف عن هذا بدلاً من (الفاء) أى (فالصبر أحسن لك) و (أحسن لك) التى صارت صيغة واحدة (أحسلك) فأختفت نون (أحسن) فى لام (لك) وصارت اللام مضعفة، بحيث ظل زمن نطق النون محافظاً عليه فى اللام التالية، وغالباً ما تكون الصفة (الجديد) مقصوداً بها الحبيب الجديد الذى اضطر إليه بعد أن هجرك السابق، والمقصود (بالقديم) أى (الحب الأول) الذى تظفر منه بطائل، ويعبر عنه المعنى نفسه بصيغة المتكلم المتألم على النحو الآتى الذى يسبق فيه اسم الفعل (آه) الذى يفيد التوجع، وعدم تحديد المنادى وجعله عاماً مع علو درجة الصوت من فراق المحبوب وهجره (وآه يا ناس ع اللى فاته حبيبه سنين ولاجاش)، ويبدو الانحراف عن النسق فى تحول حرف الجر (على) إلى (ع)[٢٩] ، واستبدال الفعل (هجره) بالفعل (فاته) واستبدال أداة النفى والجزم والقلب (لم) بالأداة (لا)، وتحريف الفعل (يجئ) عن صيغته إلى صيغة الماضى (جاء) مع حذف الهمزة وإلصاق المقطع (ش) للدلالة على النفى وعدم إتمام الحدث.

ومثله (وآه يا ناس ع اللى داب فى الحب ولا اتهناش) والتحريف فى هذا التركيب فى صيغة الفعل (اتهناشً) وصيغته الأصلية (يهنأ) ووزنها (يفعل)، أما التحريف فقد حولها إلى الصيغة الصرفية البديلة (تفعَّل) وزيدت عليها ألف الوصل فى البداية والمقطع (ش) الذى يفيد عدم تمام الحدث فصار الوزن (اتفعلشّ) ، والمطرب بطبيعة الحال من أهل الإسكندرية وشبابها، والذين يرددون خلفه هم أهل العرس أو المناسبة السعيدة فهناك فئة من الشباب والنساء والرجال يمتهنون الغناء والعزف فى المناسبات السعيدة كالأعراس والحفلات الخاصة للمناسبات عديدة، وقد وظَّف التركيب السابق توظيفاً خاصاً فى موقف الفشل فى أمرٍ ما سواء أكان زواجاً أم

نجاحاً فى دراسة أم التحاقاً بكلية بعينها، فيتصايح الساخرون منه قائلين (يا عينى ع الحب ولا طلش)، وإن لم يكن الأمر متعلقاً بالحب أو الزواج أو العاطفة. وتتناسب التنوعات فى المستويات الاجتماعية واللغوية بين الأفراد مع أساليب النداء التى تتنوع فى المستوى الواحد أى فى النسق الفصيح والتنوع فى المقامات، بينما هناك تنوع آخر على مستوى اللهجات وتطور النسق الفصيح، وتوظيف ظاهرة النداء فى أغراض أخرى كالتحسر والسخرية والتألم؛ لأن وظيفة النداء الأساسية التى ابتكرته اللغة من أجلها لم يعدلها وجود بسبب تطور وسائل الاتصال المسموعة والمرئية.

وقد جاء الاهتمام باللغة دون التنوعات الحادثة من المتكلمين بوصفهم أفراداً مبنياً على فكرة دى سوسير المتمثلة فى ثنائيته المشهورة (اللغة المعينة) أو ما سماها بعضهم باللسان) Le Langue و(الكلام) Le Parole فاللغة عند دى سوسير وتابعيه هى مجموعة القواعد والضوابط اللغوية المخزونة فى ذهن الجماعة صاحبة اللغة المعينة، واللغة بهذا المعنى هى وظيفة علم اللغة ومجال البحث فيه، أما «الكلام» فهو الأحداث الفعلية المنطوقة من الفرد المعين فى موقف معين.

وللإذعات وشرائط الكاسيت دور فى توحيد بعض السمات الصوتية للأغانى، أعنى ترديدها على ألسنة أبناء البلد وأبناء الصعيد والوجه البحرى معاً مع بقاء دلالتها، والملاحظ أن أبناء الصعيد أكثر تمسكاً بخصائص لهجتهم دون قصد أو وعى، ولكن أبناء الوجه البحرى غالباً ما تذوب لهجاتهم فى وسط لهجات المدن الكبرى كالإسكندرية، إما لقرب المسافة وكثرة الاحتكاك والمصاهرة والتجارة وتبادل السلع والرحلات اليومية وإمكانية الإقامة وإما لمهارتهم فى إخفاء عاداتهم وملامحهم الريفية، حتى لا يميز أبناء البلد بين أنفسهم وهؤلاء الوافدين فى البيع أو الشراء أو الغش التجارى(٣٠) .

ويتردد نداء ما لا يعقل وما لا يملك الإجابة تعبيراً عن الألم الشديد أو الفرحة الشديدة، ويحدث عادةً هذا الاستعمال للتركيب في الأفراح والمناسبات السعيدة التى يلتقى فيها الناس من أماكن كثيرة، ومن مدن ساحلية أخرى كأبناء السويس أو بورسعيد؛ فيرددون أغانى تستعمل فى هذه البيئات مجتمعة ولكنها تتردد بين أبناء الإسكندرية الذى أقيم فيه العرس، كما يرددون ما يتردد فى الإذاعة أو التليفزيون ووسائل الإعلام وشرائط الكاسيت أو الإسطوانات بحيث تصبح المادة المغناة تراثاً شعبياً، ومن نداء ما لا يعقل فى الزفة السكندرية المشهورة نداء الحمام فى صيغة الجمع مع التنكير (يا حمام).

بتغنى لمين ولمين ولمين ياحمام ⇑ بتغنى لمين ياحمام (⇔)[٣١] بتغنى لمين ياحمام ⇓ مع تصاعد النغمة عند حمام الأولى وهبوطها عند حمام الأخيرة مع مصاحبة الإيقاع لهذا الصعود؛ ولهذا ليس بالضرورة أن يكون الغرض من النداء هو استدعاء المنادى لكنه يستعمل إشارةً إلى التهنئة أو مظاهر الفرح ونثر الورد والياسمين والرياحين :

(يا عود ريحان زان البستان

بأغنى للناس الحلوين

متجمعين أهل وخِلّان يا سلم يا سلم يا سلام) وقد يستبدل عبارة (بأمسى ع [٣٢] الناس الحلوين) بعبارة (بغنى للناس الحلوين) وهذا التركيب الأخير المصحوب بإطالة المد الهدف منه إظهار العجب من هذا (العرس الجميل الذى يضم الأهل والأخلاء فى مظهر بديع، وذلك عند رغبة الفرقة المستأجرة في جمع بعض الأموال من المدعوين، والتى تأخذ مصطلح (النقطة) وجمعها (نقوط)، ويطلقون على المدعوين المعازيم، وهى مناسبة جعلت بعض الأفراد يمتهنون هذه المهنة من أبناء الإسكندرية فيذهبون فى كل مناسبة يهنئون ويجمعون النقوط.

أما التراكيب الثلاثة الأخيرة (يا سَلَمْ يا سَلَمْ يا سلاَم !) فيقصر الصائت الطويل بين اللام والميم فى الأولين، ويطلق إلى أقصى حد ممكن فى الأخيرة (يا سلام) ثم يردد أفراد الزفة هذا التركيب (يا سلم) أربع مرات مع إيقاع الطبلة، ثم أربعة تالية لهذه الأربعة فتصبح ثمانية مطابقة لأجهزة الإيقاع المصاحبة للزفة.

ومن تطور استعمال هذا التركيب فى الأعراس والأفراح أن أُستعمل فى الضحك علي أبناء الصعيد، فقد يميل بعض أبناء البلد إلى السخرية من بعض أبناء الصعيد الذين يرتدون الزى الصعيدى وهو الجلباب والطاقية، فيتميزون فى ملبسهم عن أبناء البلد الذين يرتدون البنطلون والقميص أو السترة، فيقول أبناء البلد فى زفة مصطنعة بغير مناسبة :

(بتغنى لمين ولمين ولمين؟

بتغنى لمين ولمين ياحمام ؟

بتغنى لمين ياحمام؟

شوف الصعيدى حظه سعيدى)

ويقصد سعيد ولكن الياء جلبت لمناسبة الإيقاع، (لابس جلابية ! وراكب عربية! بعد الطحينية) والطحينية صفة لموصوف محذوف يقصد بها نوع من الحلوى.

فوسائل الإعلام – مكتوبة ومنطوقة – مدارس جماهيرية عامة، تقدم المعرفة والثقافة والخبرة للجميع بلا فرق بين صغير وكبير ومثقف وغير مثقف، وبقطع النظر عن انتماءاتهم الاجتماعية والمهنية والحرفية، إنها بذلك آلة فاعلة فى تشكيل الأفكار ورسم الاتجاهات والنزعات، وتقديم الخبرات والمعارف والثقافات، فهى قدوة أو مثل يحتذى بخيره وشرِّه، لأن كلمتها صادرة عن مواقع المسئولية التى من شأنها أن تقود إلى مواطن الخير[٣٣] .

ولقب (معلِّم) بكسر الميم ذو قيمة كبيرة بين أهل الإسكندرية، ولايحظى بهذا اللقب إلا من له حظوة كبيرة أو يمتلك مجموعة من المحال التجارية، أو يسيطر على فئة من الرجال ذوى الشأن، أو يكون كبيراً لعائلة أو مقاولاً لأعمال البناء والتشييد، وإذا أراد المرء من أهل الإسكندرية أن يجلّ شخصاً فإنه عند طلب استدعائه يستبدل صفة معلِّم باسم العلم فيقال (يا معلِّم) مثل (الشاى وصل يا معلِّم) و(الزفة جاهزة يا معلِّم) أو (تمام يا معلِّم) أو (كُلُّه تمام يا معلِّم) وغالباً ما يرتدى المعلم زيّاً معيناً فيلبس ثوباً أبيض ويتخفف من النعل أو الحذاء فيلبس فى قدميه (بُلْغة) ويجرّ بها على الأرض، وفى الأعراس يكرم أهل الحى العريس فيلقبونه بالمعلم ويقولون فى الزفة : (عامل معلم ⇑ يا ولا .. عامل معلم ⇓) ويتوسط نمط النداء المكون من : (الأداة + صفة (يا ولا) الجملتين (عامل معلم) لإحداث إيقا ع موسيقى بصعود النغمة فى الجملة الأولى وهبوطها فى الثانية. ويضاف مركب نداء آخر يكون المنادى فيه مضافاً (يا أبو لاثة حرير يا ولا وقفطان مقلم) وإضافة المركب الأول (يا أبو لاثة حرير) إلى المركب الثانى (يا ولا) يفيد التعجب من جمال مظهر العريس الذى يشبه المعلم، ويلاحظ تحول القاف إلى نطق الهمزة فى (قفطان مقلم) ولإكمال مظهر المعلم يكمل الشباب الموال بالجمل الآتية (عامل معلم ف الموسكى .. ويتشرب بيرة وكمان ويسكى) وإذا كان العريس أو صاحب المناسبة السعيدة أقل شأناً، وأنه ممن يمكن المزاح معهم أو السخرية منهم، غُيِّر نمط التركيب فتتلاحق تراكيب النداء على أن يكون الأول بدون أداة، والثانى مسبوقاً بالأداة ياء، وفى الثالث تستعمل صفة تتناسب إيقاعياً مع كلمة أخرى فى آخر الجملة (ولا يا ولا يا عرباوى .. صايع وضايع وبتا ع قهاوى) مع ملاحظة انحراف الباء فى (بتاع) عن الميم والهمزة فى (قهاوى) عن القاف.

جـ- لغة الأغانى وشريط الكاسيت :

والأغنية بمعناها الصحيح من خير أدوات التثقيف وراحة النفس، وتعميق المعرفة اللغوية أوصقلها، لما تنتظمه من عناصر يأنس إليها الإنسان وتشحذ الذهن وتؤثر فى العقل والقلب معاً. وكلمات الأغنية بالنسبة للناشئة هى المنطلق الحقيقى لاكتساب اللغة، ورسم الخطوط للتذوق اللغوى الذى تعمق أبعاده وجوانبه خبراتهم اللغوية المتنامية بمرور الزمن، وفقاً لتقاليد الجماعة اللغوية وأعرافها التى ينتمون إليها ويعيشون بين أحضانها(٣٤) إذا ما استقامت لغتها وارتقت معانيها وسمت أهدافها.

من الأغانى التى قدمتها لطيفة (حاسب م الوحدة عليه .. واهجرنى شوية شوية .. خلينى اتعود بُعْدك قبل الأيام الجاية .. واهجرنى شوية شوية).

والأغنية تتخذ عبارة محورية موضوعاً لها، و(اهجرنى شوية شوية) والمقصود من (شوية شوية) شيئاً فشيئاً أو قليلاً قليلاً وهى تشبه فى استعمالاتها المركبات المبنية على فتح الجزأين، واستعمل فى هذه الأغنية الأمر من (حسب) فصار (حاسب) ، والمقصود (تمهل) أو (تحسب) وتستعمل (حاسب) استعمال اسم الفعل (رويداً)، كما نابت الـ (م) عن حرف الجر (من) ، والمقصود بالوحدة الحال وحيداً، والمقصود من التعبير (لا تتركني وحيداً)، أما (شوية) فيقصد منها قليلاً ، وقد تغيرت عن (شئ) التى صُغِّرت إلى (شُيَئ) وللاستثقال أصبحت (شَوِى) وخُففت الهمزة فأصبحت (شوية) على قياس تصغير (أذن) إلى (أذينة)(٣٥) والتاء فيها للمبالغة وكثيراً ما يردفونها بـ (شوية صُغَيرّن)، وإذا أريد التكبير يقولون (حبّة حلوين) أما (خلينى) فهى متحولة عن (اجعلنى) وهى من أفعال القلوب والرجحان والتصيير(٣٦) ، ومادة (خلاّ)(٣٧) لم يصغ منها فعل من أفعال القلوب بهذا المضمون، أما (أتعود) فهى من (اعتاد)، والمضارع (أعتاد)

والماضى (اعتدتُ) ، أما (الجاية) وهى صفة للأيام فبنيتها بنية اسم الفاعل من الفعل الأجوف المهموز الآخر (جاء) لكنها تغيرت إلى (جائية)، ثم خففت الهمزة فصارت (جايّة) فتطورت صوتياً كما حدث فى بنية (شىء) التى تحولت إلى (شوية)، وتغير هذه المادة على هذا النحو، والمقصود من (الجاية) القادمة يفسِّر دقة الصرفيين العرب، وصواب ماذهبوا إليه فى درس الميزان الصرفى والإعلال والإبدال والقلب المكانى، فهم يفسرون صوغ اسم الفاعل من الأفعال الثلاثية الجوفاء المهموزة الآخر بأنه حدث على النحو الآتى (جاء) اسم الفاعل (جائىء) ثم تحولت إلى (جايئ) ثم إلى (جائى) ثم أعلت إعلال ثانٍ فصارت (جاءٍ) والوزن (فالٍ)، وقد عاب الوصفيون المحدثون كثيراً من هذه التقديرات، وسلوك اللغة على هذا النحو المستعمل اليوم يؤدى إلى ترجيح أقوال القدامى، وأنهم كانوا نوى رأىٍ صائب ولديهم بُعد نظر. ولوردة أغنية بعنوان (تعيش وتفتكرنى) تقول فيها : (تعيش وتفتكرنى، أكتر من أنته فاكرنى، إنته الحب اللى ليا من كل الدنيا ديا، وأى حب تانى بأختاره وبحرية، ما عدا حبك أنته من غير ما أختار آسرنى) ولأم كلثوم أغنية (فكرونى) حيث تقول (فكرونى إزاى هوه أنا نسيتك .. ده أنت أقرب منى ليه .. يا هنايه حتى وأنت بعيد عليه)، ولعبد الحليم حافظ أغنية (حاول تفتكرنى، لو مِريت بطريق مشينا مرة فيه، أو عديت بمكان كان لينا ذكرى فيه، ابقى افتكرنى حاول تفتكرنى) فالفعل (فكّر) بتضعيف العين، يتعدى بحرف الجر لكنّه استعمل فى أغنية أم كلثوم متعدياً بنفسه، وصاغوا منه الوزن (افتعل) (افتكر) واستعمل المضارع (يفْتِكر) والأمر (افتكرنى) وقد تعدى بنفسه، ويبدو أنهم يستعملونه استعمال (ذكّر) و(تذكّر) لكنهم يزيدون ألف الوصل فتصبح (افتكرنى) بدلاً من (تذكرنى)[٣٨] .

وغنى سيد مكاوى (حلوين من يومنا والله .. وقلوبنا كويسه .. بنقدم أحلى فرحة ومعاها ميت مسا) فاستعملت الصفة المشبهة (حلْو) فى صيغة الجمع (حِلوين) وكأنها جُرّت بالياء على أنها ملحق بالمثنى وموضعها موضع

رفع، أما (كُوَيِّس) فهى من الصفة المشبهة (كيِّس) لكنها صُغِّرت على وزن (فعيعِل)[٣٩] فأصبحت (كويِّس) وتغيرت ضمة الكاف طلباً للخفة، وتغيرت (مائة) إلى (ميتْ).

يشيع نداء غير العاقل أى مالا ينادى وما لا يملك الإجابة عند الألم خصوصاً فى مستوى الأغانى التى تتردد على ألسنة أهل الإسكندرية فى المناسبات العديدة والمختلفة، وقد اختارت نجاح سلام المنادى (ناس) لحرف المد الطويل (الألف)، والزفرة الحارة التى تلفظ مع السين، وهى حرف تنفيس[٤٠] ، كما فى سينية البحترى التى يشكو فيها الزمن وما أصابه هو وإيوان كسرى :

صُنت نفسى عما يدنس نفسى

وترفعت عن جَدا كل جبس

وتماسكت حين زعزعنى الدهـ

ـر التماساً فيه لتعسى ونكسِ

وقد حكاها أمير الشعراء أحمد شوقى فى سينيته المشهورة:

اختلاف النهار والليل ينسى

اذكرا لى الصبا وأيام أنسِ[٤١]

وكقول نجاح سلام : (يا ناس) عقب كل جزء من الموال الذى تشكو فيه ضياع الوطن ولا مجيب أو محرر (يا ناس .. لمضيِّع دهب، فى سوق الدهب يلقاه .. ويا ناس لمضيع حبيب يمكن سنة وينساه .. ويا ناس : لمضيع وطن فين الوطن يلقاه)، مع ملاحظة أن القاف تقلب جيماً قاهرية[٤٢] مفخمة نحو سقف الحنك عند أبناء الصعيد، ومرققة جانبية عند نساء الصعيد فيما يشبه الإمالة [٤٣] وتبدل همزة عند بنات البلد.

وهـى لا تقـصـد اسـتـدعـاء الناس إنما هى تتألم وكأنـها تقـول آه من آلامي أو آه من وجعى كما تقول العامة يا تعبى ويا وجعى أسلوباً بديلاً عن استعمال أسماء الأفعال(٤٤).

وتشكوفايزة أحمد الجوى من فراق حبيبها وهجره فلا تشكو إلى الجوى وإنما تشكو إلى الهوى فتتحدث عن حبيبها الذى هجرها وغاب عنها فتقول (دوبنى دُوب يا هوى) (٤٥).

ومن نداء ما لا يملك الجواب، بل يدل على حالة المنادي أكثر منه استدعاء المنادى قول نجاة مخاطبة مرآتها التى ترضى غرورها من ناحية، وتجسد لها جمالها بصدق فتناديها بأكثر من نمط :

النمط الأول : تحذف فيه الأداة، ويضاف المنادى إلى ياء المتكلم ثم تتبعها بذكر حرف النداء، وكأنها تستعطف إنساناً وتستنطقه فتتدرج فى ذكر عناصر التركيب فالنمط الأول : (؟ + منادى + يا المتكلم)، والنمط الثانى (أداة نداء + المنادى + ياء المتكلم) (مرايتى أقوليلى يا مرايتى، حبيبى مجاش لدلوقتى، وسبنى لوحدتى وحيرتى، أبُص لروحى وأصعب على روحى، نسينى ليه حبيبى، وأغلى من روحى نسينى ليه)

وهذا السياق اللغوى الذى آثرت أن أذكره هو مبرر الألم المبرح الذى انتابها ، فاضطرت إلي نداء مالا يعقل، وما لا تنتظر منه جواباً، ولعل سبباً آخر دفعها إلى ذلك، وهو الإسرار إلى المرآة التى لن تفشى سرها لأحد، وتتجسد الشكوى فى نداء العناصر التى زينت بها نفسها ليلة لقاء حبيبها الغائب، ومنها نداء هذه الليلة فى نمط نداء المضاف باستعمال الصفة لانداء الليلة مباشرة لتعكس فرحتها كما عكست المرآة آلامها :

(يا أحلى ليلة فى عمرى حبيبى جى (يا + مضاف نكرة + مضاف إليه نكرة + شبه جملة صفة + ضمير المتكلم).

(يا وردة بيضا فى شعرى حبيبى جى) . وهنا حدث تطور فى استعمال المنادى فنادت الوردة مباشرة، ثم أعقبتها بالوصف وهذا ما لم تصنعه فى النمط السابق حيث استعمل الصفة أفعل التفضيل المطلق، ثم أوردت الاسم المنادى، النمط (أداة نداء + منادى + صفة + شبة جملة + ضمير المتكلم) (يا عقد ياقوت على صدرى حبيبى جى)، وهنا أيضاً حدث تلوين فى المنادى فنادت العقد، ووصفته بصفة هى متطورة عن الفصحى، فقد كانت فى أصل الاستعمال شبه جملة (من ياقوت)، أى عقد مصنوع من ياقوت مثل (خاتم فضة) [٤٦] أى من فضة و(ثوب حرير) أى من حرير، والنمط (أداة نداء + منادى نكرة + صفة + شبه جملة صفة + ضمير متكلم)، وفى العامية أيضاً ظهر حرف الجر المختص فى سياقات أخرى والذى حُذف فى السياقات السابقة، إذ تقول شادية :

(يا دبلة من دهب، قوليلى إيه مكتوب، ده الاسم بالدهب منقوش على القلوب) بنطق القاف همزة، ومن ذلك ما تغنيه أى مما يتردد فى هذه المناسبات أغنية أى مما يتردد فى هذه المناسبات أغنية وردة والتى تنادى فيها مثنى هما نخلتان، ثم تستعمل تركيب النداء للتعجب من جمال البلح اللتان تثمرهما، ثم تصفهما بأنهما شفاء للعليل والنمط (حرف نداء + منادى مثنى + شبه جملة)، وهذا النمط غالباً ما يرد مضافاً فى النسق الفصيح يقول عمر بن أبى ربيعة :

أيا نُخلَتَىْ وَادِى بُوانَةَ حَبَّذا   إذا نَامَ حُرَّاسُ النَّخيل جَنَاكُمَا [٤٧]

فتقول وردة (يا نخلتين فى العلالى يا بلحهم دوا) ثم يتكرر التركيب مع تغير النمط (يا بلحهم دوا) والنمط (أداة النداء + منادى مضاف + ضمير مضاف إليه (بلحهم) + صفة)، والملحوظ استعمال الضمير (هم) بدلاً من (هما) فقد جمعت فى اللفظ وأرادت المثنى، ثم يتكرر التركيب مع تغيير عناصر السياق الأخرى بحيث لايرد بعد تركيب النداء جملة طلبية بل ترد

جملة إخبارية (طابوا فى ليالى الهوى)، والضمير فى (طابوا) الأصل أن يعود على النخلتين فتقول (طابتا) لكنها تعنى البلح لأن النخل لا يطيب (يا نخلتين على نخلتين طابوا فى ليالى الهوى) لكن التركيب الطلبى المعتاد استعماله مع تركيب النداء يرد فى المقاطع التالية (يا أم العروسة زغرتى يا أم العروسة) (أداة النداء + منادى مضاف + مضاف إليه + جملة طلبية) ومثلها (يا أم العريس زغرتى يا أم العريس) والملاحظ استبدال التاء بالدال، والأصل (زغردى) مع التخلص من الصائت الطويل فى حرف النداء بحيث تصنع فى حرف النداء مع الميم المنادى المضاف مقطعاً مغلقاً منبوراً نبراً شديداً، وملاحظة زيادة الحركة المصاحبة للراء بحيث تساوى حرف المد مع مد الصوت وهو لونٌ من التنغيم يقصد منه التعبير عن الفرحة أو محاكاة صوت الزغرودة المطلوب ترديدها وذلك بالنبر وتقصير الصوائت وتطويلها[٤٨].

ومن هذه النماذج أيضاً ما ورد بصوت شادية (يا حمام يا أبو جناح وردى)، مع ملاحظة أن يرد تركيبان للنداء والهدف منهما واحد، وهو المنادى الموصوف ولكن يتكرر ورود حرف النداء فيرد مرة مع المنادى، ويرد مرة مع الصفة المضافة مبالغة فى وصف جمال الحمام الذى يعكس شعور المنادِى بالفرحة، والأصل (يا حمام يا أبو جناح وردى) والنمط (يا + منادى + يا + صفة مضاف + مضاف إليه + صفة(حيث يعد دكتور ميشال زكريا [٤٩] المركب كاملاً ركناً اسمياً، وبه تتحقق الفائدة لأن الصفة (أبو جناح) لا تتم الفائدة، فكل الحمام له جناحان، وليس هناك حمام بجناح واحد، أما الصفة (وردى) فهى التى تتم الفائدة؛ ولهذا يعدها الدكتور ميشال جزءاً من (يا أبو جناح) ويعدهما جميعاً ركناً اسمياً ويستند فى ذلك إلى سيبويه.

والملاحظ تقصير الصائت فى حرف النداء (يا) وحذف الهمزة من (أبو) وتقصير الصائت الطويل الواو فى آخره بحيث تصنع أداة النداء

وكلمة (أبو) والجيم من كلمة (جناح) مقطعاً واحداً مغلقاً (يا أبج) فغاب مفصلان الأول كان بين أداة النداء المضاف (أبو) والثانى بين المضاف (أبو) والمضاف إليه (جناح) [٥٠]، وربما استمدت الأبحاث التى درست أفعال العربية بين الثنائية والثلاثية أفكارها من مثل هذه الاستعمالات [٥١].

والجناح الوردى تقول : (على عش الحب وهدّى، وافرش لنا فرحة كبيرة على قدّ حبيبى وقدّى) - بنطق القاف الهمزة - والملاحظ أن كلمة (قدر) تطورت إلى (قد) واستبدل التضعيف بالراء والأصل (قدر حبيبى وقدرى)، وقد يكون الفرح مصحوباً بالخوف من حياة الفتاة الجديدة والتجربة الجديدة التى تقبل عليها، فيحدث تكثيف لتركيب النداء بحيث قد يتجاوز حجم تردده أكثر مما يصحبه من تركيب الطلب فمما تغنيه الفنانة شادية على لسان المشاركات فى العرس :

(يا حمام ياحمام) والنمط (حرف نداء + منادى) والملاحظ أن الفعل الطلبى جاء على نسق الفصحى (طِر) وختم بالتركيب (يا حمام) (طِر قبله أوام ياحمام) ولم يتغير النمط بل تغير تركيب موقع النداء فورد بعد الجملة الطلبية، وموضعه أن يسبقها (خليه يا حمام، الشمس حرير ياحمام، أما ما يعكس التوجس ويبعث على القلق ، فهو استبدال المنادى (حمام) بالمنادى (ناس) والذى استعملته من قبل الفنانة نجاح سلام عن بثها الشكوى والألم من ضياع الوطن حيث ألمت بالعالم العربى ملمة كبيرة، وهى توغل اسرائيل فى الأراضى السورية واللبنانية باحتلالها هضبة الجولان وجنوب لبنان ومزارع شبعا.

تقول شادية : (ويا ناس لوغاب يا ناس، خلوه يبعتلى سلام) والملاحظ أن التركيب الدال على القلق سبقه تركيب النداء، وأعقبه تركيب آخر تكثيفاً للإحساس بالألم، وليس الغرض هنا طلب الاستدعاء (ويا ناس لو غاب يا ناس) ثم تعقبه الجملة الطلبية (خلوه يبعتلى سلام) ومن اللون نفسه

استعمال المنادى صفة مضافة والموصوف محذوف وذلك رمزاً لغدره فى (لعبة الأيام) لوردة (يا لعبة الأيام ارتاح [٥٢] وريحنى)، والنمط (أداة النداء + منادى مضاف مؤنث + مضاف إليه) يليه الجملة الطلبية (ارتاح وريحنى) والملاحظ أن الفعل الطلبى لم يصبه الجزم، وتُعَقِّب بعرض تبريرها لتلقيبه بهذا اللقب (لعبة الأيام) فتردفه بالتركيب (ياما ⇑ غلبت كلام ولامرة تسمعلى)، وقد أدى اتحاد المقطع (ما) بأداة النداء (يا) على ألسنة أهل المدنية إلى أن صارا وحدة لغوية واحدة تُستعمل أسلوباً إفصاحياً بديلاً عن كثيراً، وقد تحول (ياما غلبت) إلى تركيب مصكوك يستعمل عند اليأس، وينتمى هذا إلى ما أسماه الدكتور ميشال زكريا «الركن الاسمى» [٥٣].

- موجة الكاسيت :

ومما يزيد الأمر تخليطاً فى الخطاب اللغوى والتثقيف العام ما درج عليه التليفزيون فى السنوات الأخيرة من الانحياز الصارخ نحو ما سموه «الأغانى الشبابية»، وهى أغانى فى جملتها لاتعدل ما يبذل فى إنتاجها من جهد ومال وضياع للوقت. إنها تركيبة عشوائية، ناشزة العناصر والمكوّنات، بعيدة عما يتوقع منها من إمتاع أو صقل للعواطف والوجدان، وتوسيع المعرفة أو تعميقها. وكلمات نافرة فى مبناها ومعناها، ولحون مضطربة، وموسيقا زاعقة صاخبة، تزعج ولا تريح وتنفّر ولا تستميل. هذا بالإضافة إلى ما يصاحبها من حركات «بهلوانية» يقوم بها نفر من الشباب الذين يتحركون ويتمايلون، غير واعين بما يفعلون ويجهدون فيه أنفسهم [٥٤]، وتحول كثير منها إلى شرائط كاسيت توزع فى كل مكان حتي إن البائعين كثيراً ما يترددون على الشقق والمنازل. وكان سلامة موسى قد دعا صراحة إلى العامية، وإذا كنا نظن أن دعوة سلامة موسى قد أُبطلت، فإن هذا الأمر قد حدث فى وسائل الإعلام المكتوبة، لكن دعوته لاتزال مستمرة فى تهديدها للعربية لكنها غيّرت جلدها، واتخذت ثوباً آخر يتمثل فى الغزو الذى أصاب

مجتمعنا بوسائل سمعية كالكاسيت، وما تبعه من وسائل تكنولوچية متطورة، لكن دعوة سلامة موسى صادفت انتشار المطابع والإذاعات ووسائل الإعلام عموماً وشرائط الكاسيت، فظهرت طبقة جديدة من المطربين والمطربات الذين لم يوضعوا تحت أى اختبار لجودة الأصوات، أو إتقان مخارج اللغة، أو أبسط المعرفة بخصائص أصواتها فغنى هؤلاء ونشأ حولهم مجموعة كبيرة من الكتّاب يكتبون لهم هذه الألوان الهابطة، وانتشر من هؤلاء أحمد عدوية وكتكوت الأمير، بل ظهر فى العالم العربى مئات الألوف ممن يقلدون هؤلاء ويحتذونهم، بل ويترسمون خطاهم اقتداءاً بهم وبالألوان التى يقدمونها وكأنهم صاروا مُثلاً علُى . وفى غفلة من الزمن والمصريون، بل والعالم العربى مشغولون بنكسة ١٩٦٧م والإعداد لقلب الهزيمة إلى نصر، ظهرت هذه الموجة لا عن طريق الإذاعات أو وسائل الإعلام الرسمية، بل فى سلاح أقوى وأكثر انتشاراً هو شرائط الكاسيت واستمر هؤلاء تليهم أجيال منها المغنى حكيم وشعبان عبد الرحيم، الذين حصلوا على جوائز تقديرية من جنوب إفريقيا بأنهم أحسن من يمثل الأدب الشعبى فى شمال إفريقيا على المستوى الرسمى.

ومن نماذج ما تقدمه هذه الشرائط لحكيم شاكياً من المرار والألم، ناسباً المرار إلى نفسه وكذلك النار (يا نارى منك آه يا نارى، حيرت وياك أفكارى، يا نارى يا نارى) ثم يستبدل كلمة (نارى) (بمرارى) فيقولُ (يا مرارى منك يا مرارى، حيرت وياك أفكارى) والملاحظ أن هذه الأغنية تنتشر عبر شرائط الكاسيت، التى ينتشر باعتها بمحطة سكك حديد الإسكندرية، وتُتَداول عبر عربات السكك الحديد فيرددها الأطفال والشباب والشيوخ فى سيارات نقل الركاب الخاصة. ومن ذلك الموال الذى يشكو فيه أحمد عدوية ألمه ممن يغتابونه، أو يغتابون مؤلف الأغنية المجهول، أو رجل الشارع العادى الذى يصف هذا الموال حاله فيجد فيه سلواه، فيقبل على هذه الشرائط، يقول عدوية شاكياً إلى الليل (صبح الصباح يا ليل، وراحت

عليك بدرى، فيه ناس تقوم م النوم تجيب فى سيرة الناس من بدرى) مع ملاحظة أن القاف تنطق همزة.

والحقيقة أن ما شاع من أغانى شعبية منذ بداية السبعينات فى مصر لايحوى كسراً للنسق الفصيح فحسب، بل فيه تحلل أيضا من الوزن، وما لبث هذا التحلل النسبى أن تحول إلى تحلل كلى فى أيامنا هذه، وقديماً كان يضحى الشاعر بقانون اللغة ليحقق الجانب الموسيقى أو يضحى بالجانب الموسيقى ليحقق الجانب اللغوى، أما الآن فقد تحلل كُتّاب الأغانى ولا أقول الشعراء من العنصرين اللغوى والموسيقى، أضف ذلك إلى الأسلوب المستهجن فى تأليف الكلام والمعانى المستهجنة أيضاً، وإذا كان الأدب صورة للمجتمع، وأنه يتطور بتطور الحياة الاجتماعية فهل وصلنا إلى درجة من التسفل والانحطاط بحيث يصبح ذوقنا صورة لما نسمعه فى هذه الأغانى الهابطة، والحقيقة أن ما نسمعه فى الأغنية الشبابية هو أشبه بالمونولوج أو زفة العروسة، أى أن له مقاماً خاصاً يستعمل فيه بعيداً عن وسائل الإعلام التى ينبغى أن تربى الأذواق، وهذه الموسيقى هى مصدر الخطورة خصوصاً فى النماذج العامية لأنها تعين على استقرار الجمل المفرغة من الدلالة فى ذاكرة الناس، فيتحول رصيد الإنسان العربى من اللغة إلى ركام من الفوضى اللغوية التى لا ترقى إلى درجة الفن لانعدام الضوابط والنظام.

وقد أسهمت هذه الأعمال التى تسمى فناً وإبداعاً فى انتشار التعبيرات الساقطة لكنها موزونة بالإضافة إلى ما يلحن منها في أغنية فتكتسب سهولة فى الحفظ ودوراناً على الألسنة، أضف ذلك إلى الوسيلة التى انتقل بها إلى المستمع كالإذاعة أو شرائط الكاسيت أو غيرها من الوسائل التى تعين على الانتشار وهذه الجمل الموسقة تحظى بالتردد والانتشار على كافة الألسنة، بالرغم من أنها جمل مفرغة المعنى وغير محددة الدلالة، وليست هذه الجمل فحسب، ولكن يمكن أن نصنع معجماً بهذه التعابير التى انتشرت مع هذه الموجات من الزجل الذى يغنى ويسمى

غناءاً من مثل (حبة فوق وحبة تحت) و (السح الدح أمبوه الواد طالع لأبوه) و(آلوه يا منجة آلوه ع العشق واللى جبوه) و(ياليل يا باشا ياليل أروى العطاشى ياليل) و(يامرارى منك يا مرارى) و(قشطة) و(القشطة اللون) و(قشطة بالهبل) و(محمود إيه ده يا محمود) و(هُبَّة إيه هُبَّة آه هُبَّة طيطو مامبو) و(كداب يا خيشة كداب قوى وأنا كنت فاكرك فهلوى) و(وسطك ولا وسط كمنجة عودك مرسوم ع السنجة وأنا كنت بحب المشمش دلوقتى بموت ف المنجة) ومثلها (اصحى صحصح فوق) مع ملاحظة نطق القاف فيها جميعاً همزة.

وهناك لون آخر من الأغانى لاتعد مُسفّة فى لغتها إذا قيست بما سبق من جمل مفرغة من المعنى، ولكنها لاتقل فى خطورتها عن الجمل المفرغة المعنى نظراً لارتباطها بتجارب إنسانية مُعاشة تتكرر فى كل يوم وفى كل عصر، وهى تجربة غير محدودة بحدود الزمن أو البيئة مما يضمن لها عنصر الاستقرار فى الأذهان والذاكرة والقبول لدى الجمهور من العامة الذين لارصيد لهم من آيات القرآن الكريم أو أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، أو الأقوال المأثورة عن الحكماء ومن ذلك قول بدرية السيد :

(طلعت فوق السطوح أنده على طيرى، لقيت طيرى بِيشرب من قنا غيرى، زعقت من عزم ما بى وقلت يا طيرى، قلى زمانك مضى دوّر على غيرى) – مع ملاحظة نطق القاف همزة – وهى من بحر البسيط الذى تصاغ عليه المواويل فيشغل الذاكرة عما سواه.

أما الجمل المفرغة من المعنى التى جعلت فئة من أصحاب الحرف ومن لا حرفة له صانعى أنواق الشباب والأطفال والنساء والرجال فمن خطورتها أنها أصبحت مخزونة فى الذاكرة، بدلاً مما كنا نستمتع به فى طفولتنا من (حكمة اليوم) التى كانت توضع فى مدخل المدرسة، وهى عبارات مأثورة من القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربى وهذه الجمل الموسقة

أصبحت بديلاً عما نقرؤه من لوحات تعلق فى جُدر المكتبات والمحال التى تبيع الأدوات المدرسية من مثل (خير الكلام ما قل ودل) و(لكل مجتهد نصيب) و(اتق شر من أحسنت إليه) و(قل لعبادى الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله) فهذه المكتبات وتلك المحال تستبدل اللوحة المكتوبة بشريط كاسيت يعج بالجمل الهابطة والساقطة التى أسهمت فى ظهور أعلام للأغانى الهابطة انتشروا انتشار النار فى الهشيم، بل صاروا رواداً وأصبح لهم مدرسة وتلامذة من مفسدى الأذواق يحملون أسماء الروّاد إلى جانب أسمائهم لينالوا الحظوة عند الجمهور وتلقى أعمالهم إقبالاً ورواجاً فيحققون نجاحاً مادياً.

وللأغانى الهابطة والتعبيرات المسفة تأثير على الجنين فى بطن أمه، فلقد أصبح من الثابت علمياً أن الإنسان يبدأ حياته منذ اللحظة التى يتشكل فيها الجنين، أى قبل أن يولد.

وهذه الحياة جسدية، وهى فى الوقت نفسه نفسية، لأنه يتأثر - وهو جنين - بالعلاقات السائدة بين أبويه، فتتوافق حركاته فى بطن أمه إن كان سعيداً ، والعكس بالعكس. ويستطيع الجنين تذوق الموسيقى، وله قدرة علي التقاط الأصوات - بجسمه كله - والتمييز بينها.

وعن طريق استعمال بعض السماعات الصوتية الخاصة على بطن الأم، يمكن الاتصال بالجنين، والتفاهم معه، وتهدئة أعصابه بالموسيقى، والتأكيد على بعض الألفاظ والمفاهيم والأنغام، التى نرغب فى ترسيبها فى نفسه، مما يسهل عليه مستقبلاً : تعلم اللغات، وتنمية المواهب الموسيقية، واعتناق بعض المفاهيم الأخلاقية والسلوكية المستحبة.

وينصح التقرير - فى شأن علم نفس الجنين - ببعد الأم عن الضوضاء، والشحناء، والعصبية، والأصوات مهما كان نوعها وحدتها ونبرتها، إذ يترك ذلك أثر بصماته على جهازه العصبى. وعلى الجملة يجب

البعد عن كل ما من شأنه أن يؤثر على نفسية الجنين، ويلعب دوراً فى صنع مستقبله.

ويخلص التقرير إلى أن هذه التجارب العلمية الواقعية فتحت أمامنا آفاقاً لاتقف عند حد، وجعلتنا نعتنق القول : «إن أجنة اليوم هم رجال المستقبل» بعد أن بقينا مدة طويلة نقول : «إن أطفال اليوم هم رجال المستقبل»(٥٦).

وقد اهتم ابن خلدون بالإشارة إلى الملكة اللسانية وأشار إلى أنها لا تتحقق بنظام القواعد والضوابط، وإنما تتحقق بالتلقين والتمرين على استعمال النصوص، وقام بتحليل الفكرة الدكتور ميشال زكريا والدكتور محمد عيد(٥٧)، والحقيقة أن برامج محو الأمية التى تنفق عليها الدولة ملايين الجنيهات وتقرر لها كثيراً من الطاقات البشرية والإمكانيات، ناهينا بما تبذله وزارة التعليم من جهود وإمكانات، غير أن هذه النظم لم تثبت كفاءتها، ولم تحسّن السلوك اللغوى فى المجتمع؛ ولذا فإن لوسائل الإعلام خطورة فى تحقيق هذا المطلب العزيز، وذلك بتطوير برامجها وما تقدمه من مواد إذاعية.

ويعقد فى الإسكندرية في (٢٠٠١/٧/٢٩) المهرجان الثانى للأغنية المصورة (الفيديو كليب)، وأحد أعضاء لجنة منح الجوائز الشاعر الغنائى مصطفى الضمرانى، وتركز اللجنة على العناية بالتصوير وجودة الصوت واللحن والأماكن التى تصوَّر فيها مشاهد الأغنية دون الإشارة إلى أى ملمح لغوى ليكون معياراً لجودة الأغنية.

لقد كان المطربون والمطربات فى العصر العباسى، يتغنون بالشعر العربى الفصيح، فيذيعون هذا الشعر، ويعملون على رواج سوق الأدب، وَنشر الفصحى بين الناس، ولقد تغنى فى عصرنا الحديث، بالقصائد الطوال، من الشعر الفصيح، فما ازورّعنه الجمهور، ولا ملّ الاستماع إليه.

نعم ... قد يقال : إن نسبة كبيرة من الجماهير العربية، من الأميين الذين لا يعرفون هذه الفصحى ولا يفهمونها، فلا يصح أن نخاطبهم بلغة تعلو عن مستواهم، أو نوجههم بأسلوب، لا يلقى عندهم صدى أو قبولاً. ولكن ... من قال إن العربية الفصحى، تعنى التقعر والتشدق واختيار الألفاظ الحوشية، والأساليب الغريبة فى اللغة؟ إن هذا الجمهور نفسه، هو الذى يستمع إلي خطبة الجمعة، بالفصحى السهلة، ويفهمها ويعيها، ولا ينفر منها(٥٨).

فهناك أعمال ارتقت بلغة الزجل وسمت بموضوعه بنزول شعراء العربية الكبار إلي طرق باب الزجل مثل : أحمد شوقى وإسماعيل صبرى وحفنى ناصف وأحمد رامى، وكان على رأس هؤلاء أحمد شوقى، فقد نظم شوقى الزجل للغناء لا لأنه كان يعتقد أن الشعر العربى لا يصلح لكى يتغنى به وهو الذى ألف عدة قصائد فصيحة للغناء غناها عبد الوهاب وذاع صيتها مثل أغنية (مضناك جفاك مرقده، وبكاه ورحم عوده)، وأغنية (علموه كيف يجفوفجفا، ظالم لاقيت منه ما كفى)، وأغنية (يا جارة الوادى طربت وعادنى، ما يشبه الأحلام من ذكراك)، وإنما وضع شوقى أغانيه فى قالب زجلى فى أخريات حياته لكى يتدرج بالجمهور الذى ألف فى غنائه المواويل والأزجال حتى يستسيغ الغناء الفصيح.

وقد أشتهرت أغانى شوقى التى نظمها فى قالب زجلى اشتهار أغانيه التى وضعها فى قالب شعرى، ذلك لقرب لغتها من الفصحى، ولما اشتملت عليه من صور طريفة ومعان رائعة وموسيقى عذبة صافية، مثل أغنية (فى الليل لما خلى) و(الليل نجاشى).

ويقول فى الأولى فى وصف مطلع الفجر :

(الفجر شأشأ وفاض على سواد الخميلة
لمح كلمح البياض من العيون الكحيلة)

مستفعلن فاعلان

(والليل سرح فى الرياض   أدهم بغرة جميلة)

هذه الأزجال كان لها أثرها فيما نلاحظه اليوم من استساغة الجمهور للأغانى الفصيحة) وفى مقدمتها قصائد شوقى (نهج البردة، وولد الهدى) التى تتغنى بها أم كلثوم ويرددها الجمهور فى مختلف طبقاته فى لذة وطرب.

وفى النصف قرن الأخير نشطت هذه الظاهرة عندما غنى عبد الوهاب أشعار شوقى وصنعت مثله أم كلثوم فغنت لشوقى وغيره كما غنى عبد الحليم حافظ أشعار نزار قبانى وغيره، وفى أيامنا هذه يعكف المطرب العراقى كاظم الساهر على غناء أغلب أشعار نزار قبانى المنظومة بالفصحى وتصنع الصنيع نفسه اللبنانية ماجدة الرومى حيث تؤدى الأشعار بلغة فصحى ولحن موسيقى عذب يقرب الفصحى إلى الأذهان ويرغب فيها الأسماع، وهذا اتجاه محمود وإن قلَّت نسبته إذا قيست بالأغانى الهابطة الأخرى أما ما يخشى على العربية فهو انتقال الألوان ذات اللغة الهابطة الساقطة إلى أوساط الخاصة والمتعلمين والكُتّاب والمذيعين والمعلِّمين، فتكبر الكارثة إذ بأيدى هؤلاء إصلاح اللغة على ألسنة المتلقين والمتعلمين.

ومن آثار شيوع اللحن فى لغة الفن أن أثَّر ذلك على لغة المجتمع ثم انتقلت إلى لغة الكتابة والكُتَّاب قطاع من قطاعات المجتمع التى لا تنفصل عنه بل تتأثر به والأصل أن تؤثر فيه .

ولقد انتبهت وسائل الإعلام إلى فساد الذوق بسبب الأغانى الشبابية، فاختارت الفنان سيد زيان لما يتمتع به من خفة ظل وصوت جميل، وإجادته لتوظيف النبر والتنغيم على الجمل المراد لها أن تؤثر فى الجمهور، وأن تستقر فى ذهنه فصنع مونولوجاً يعيب فيه موجة الكاسيت، التى جعلت ممن لايحظون بالصوت الجميل أو الحس الفنى الرقيق مطربين رغم أنف الجمهور، وسمى المونولوج (آه من الكاسيت).

وكانت إذاعة الشرق الأوسط من أولى الإذاعات التى شجعت على انتشار الأغانى الشبابية، وهذا اللون يتسم بالموسيقى العالية الصاخبة والكلمات والعبارات المفرغة من المضمون والدلالة والهدف، مما أسهم فى إفساد الذوق لدى جماهير الشباب، وقد عدلت الإذاعة أخيراً عن مسلكها وحاولت إصلاح ما أسهمت فى إفساده وهو الذوق العام فلجأت إلى إذاعة تسجيلات الأغانى القديمة الهادفة التى تعين على تربية الذوق وذلك فى ليلة كل خميس ونهار الجمعة من كل أسبوع، وقد حظيت هذه الفكرة بقبول واسع الانتشار لدى الجماهير.

د- مجالات استعمالات الجماهير:

والدلالات الهامشية تستعمل فى التأثير فتتعدد الدلالات والوظائف لمركب لغوى واحد، إن حياتنا اليومية تزخر كل يوم بأمثلة كثيرة يتجلى فيها استثمار الطاقة العاطفية للكلمات، ومن البدهى أن تشتمل الكلمات المعبرة عن المجالات التى تحتد فيها العواطف على أكبر قدر من الطاقة العاطفية، وهو ما نلاحظة فى أحاديث المجاملة والمواساة .

وكل مجموعة إنسانية مهما صغرت لها لغتها الخاصة بها. فهناك فى دائرة الأسرة والمكتب والمصنع، تتولد الكلمات والعبارات والمعانى الهامشية والألغاز وطرق التعبير الأخرى التى تختص بهذه البيئات والتى يصعب إدراكها على من لا ينتمى إليها. وهذا هو الشأن أيضاً فى المجموعات الأكبر والأوسع من تلك البيئات التى يربطها رباط المصالح المشتركة، كالمهنة والحرفة والتجارة والانتماء إلى مختلف فروع العلم والفن والصحافة والقوات المسلحة والهيئات الأكاديمية والرياضية إلخ. فلكل من هذه المجموعات ثروتها اللفظية الخاصة بها، وهى ثروة تعكس خصائص الموضوعات والمناقشات التى يتناولها الأفراد فيما بينهم، وتسهل اتصالهم بعضهم ببعض ولكنها فى الوقت نفسه تزيد فى الهوة التى تفصلهم عن غيرهم ممن

لا ينتمون إليهم. وهذا الاتجاه نفسه موجود فى اللهجات الطبقية الخاصة، ويقوى هذا الاتجاه فى هذه اللهجات النزعة إلى صنع مصطلحات صادقة التعبير، وحاوية لعناصر الفكاهة والدعابة، وكاشفة عن الروح البيئية الخاصة. وهذا يعنى أن هناك اتجاهاً نحو الابتعاد المتعمد عن الاستعمال اللغوى العام كما يعنى الشعور بالحاجة الملحة إلى تقوية الأواصر بين أعضاء المجموعة وإلى إبعاد الدخلاء(٥٩).

خصوصاً عند استعارة بعض الأدوات المنزلية بين السيدات، أو استدانة الأموال من الرجال فيقول الناطق (يا ريت كان من عينى) الذى هو بديل عن التركيب (لا والنبى ما عندى)، وغالباً ما يتردد هذا الاستعمال بين الجيران أو الأقارب أو من تجمعهم صلة عمل، أى يشترط فى تحقق هذا الموقف واستعمال هذا التركيب أن تكون هناك صلة ما بين المتكلم والمستمع، وغالباً ما يكون الساخر الذى يردد التعبير السابق صاحب متجر فيغضب منه المشترى الذى لا يملك ثمن السلعة فيبادله الرد مع درجة مناسبة من الغضب، ويفرق بين تلبية الطلب أو عدم التلبية استعمال الفعل الناقص (كان) على هيئة مقطع مغلق، ففى حالة الاعتذار يقال (كان من عينى)، وفى حالة الإجابة يقال (من عينى) وتردف بكلمة حاضر، وقد أبدعت الجماهير فى السخرية من هذا المطلب فقالوا (ما كانش انعذر) ثم نغموها قائلين (لاكان انعذر ولا باع جزر) وقالوا (منين يا جيهة) والمقصود بـ (جيهة) أو (ابن الجيهة) ابن الحتة أو ابن الحى، أى (يا جارى) وهو لا يقصد التقرب منه بل يقصد السخرية منه، كما يقولون (منين يا فرج) و(منين) انحرفت عن (من أين)، وسهلت الهمزة وضاع المفصل بين الوحدتين اللغويتين الحرف واسم الاستفهام. وقد اختلف أحد الباحثين مع أستاذه فى تفسير تطور (ريت) ، فرأى الباحث أنها متطورة عن (ليت) التى تفيد التمنى من أخوات (إنّ)، واتخذ فى تفسيره منحى تراثياً، حيث استند إلى الاستعمال القرآنى لذلك، واستشهد على ذلك بآية من الذكر الحكيم، ورفض الباحث رأى

أستاذه الذى يذهب إلى أن (ريت) متطورة عن (رأيت)[٦٠] على حين أن كلاهما قد أخطأ التفسير الدلالى أو الوظيفى للتركيب، (فريت) أو (ليت) أو (رأيت) لا تعنى التمنى حين تضام أداة النداء، وإنما أفادت فى استعمال أهل الإسكندرية الاعتذار عن تقديم المعونة. وقد يوظف تركيب النداء لأغراض متعددة كأن تطلب سيدة عجوز من شاب مساعدتها فتقول مصدّرة الأسلوب بالالتماس (والنبى يا ابنى وصلنى) وقد يمزح شاب مع آخر فيستعمل أسلوب نداء خاص بالذم (إيه يا وله يا ابن الهرمة)[٦١]، وفى هذا الأسلوب تركيبان للنداء متجاوران هما [(يا + وله) + (يا ابن الهرمه)]، وقد أدى إدماج التركيبين فى أسلوب واحد أو عبارة واحدة فائدة المزاح مع ما يمكن أن يصحبه من حركة جسمية برفع يد المتكلم عند رأس المخاطب ووضع ركبته عند بطنه[٦٢] إشارة إلى فتوته وقوته وإعجابه بنفسه أمام المارّة والجالسين على المقاهى، خصوصاً إذا كان هذا المتكلم يحظى بإعجاب فتاة بعينها ترقبه أو ترقب سلوكه من نافذة أو باب.

وفى حالة الاستدلال علي غائب سواء أكان طفلاً أم شخصاً مغيباً عن العقل أم شخصاً عادياً يستعمل النمط (أداة النداء + مركب إضافى) يحرك العاطفة الإنسانية فى المدعوين مثل (يا ولاد الحلال) ويضاف إلى التركيب باقى عناصر الخطاب الدالة مثل (عيّل صغير تايه) أو (دجاجة حمرا ضايعة) أو (عنزة صغيرة ضايعة)، ويستعمل للصغيرة صفة (تايهة)، كما يستعمل للأمر المادى (ضايع) أو (ضايعة) ، ويستأجر لهذه المهمة من يدعونه منادياً ، كما يوّظف هذا التركيب فى الإعلام أى إخبار أهل الحى بوفاة طفل أو امرأة أو شيخ أو شاب، مع ذكر باقى الصفات الدالة على المتوفى من ذكر العائلة أو الأب أو الأقرباء من ذوى الشهرة.

أما التطور الذى طرأ على هذا الاستعمال فلا يمس التركيب اللغوى فى شئ، بل يمس المظهر الحضارى والاجتماعى. فأصبح الشخص المنادِى يحمل مبكراً للصوت[٦٣] بدلاً من صوته الطبيعى لاتساع العمران وملائمة

الارتفاعات الشاهقة، وقد ينتقل هذا المنادِى على درّاجة أو قد يستعمل فى بعض الأحيان سيارة ذات حركة بطيئة حتى تتاح للسامعين فرصة التقاط البيانات والمعلومات، ومن الأغراض الاجتماعية المتنوعة وظيفة المسحّراتى الذى يوقظ النائمين المسلمين فى ليل رمضان لتناول طعام السحور قبل نداء الفجر، وهذا المسحراتى يستعمل نمطاً واحداً من النداء هو (حرف النداء + اسم المنادى) على أن يكون هذا الاسم صريحاً. وغالباً ما يتناول أسماء أفراد الأسرة متبعاً تركيب النداء الأول بموال بسيط، أو جملة رقيقة تناسب الفتى الذى ذُكِر اسمه، وجملة رقيقة أخرى تناسب الفتاة التى ذكر اسمها، ولديه فى الذاكرة جمل تناسب الشيوخ وأخرى تناسب النساء تضفى كلها صفات حميدة على الاسم الذى يعقب حرف النداء تبعث على التفاؤل، وعند الانتقال من منزل إلى آخر يحدث فاصلاً نمطياً بأن يطرق طرقتين على طبلته، ويردد نداءاً عاماً ينبه به ساكنى الدار التى أوشك على الوصول إليها قائلاً (أصحى يا نايم، وَحِّد الدايم) وفى هذه الحالة التى لا يذكر فيها اسم مُنادَى بعينه يقيم الصفة مقام الموصوف، وهى صفة عامة تلائم المقام وتناسبه (يا نايم)، ثم يتبعها الجملة الطلبية التى تحدث معها إيقاعاً موسيقياً وتجعل الطلب مناسباً للمقام والعبادة (وَحِّد الدايم)، وهو ما عبر عنه د/ تمام حسان بالأساليب الإفصاحية أو غايات الأداء(٦٤)، وقد أبدع الجمهور فى (اصحى يا نايم) حيث قال (اصحى يا آدم) وصحيح إن آدم هو أبو البشر ولكنه ميّت، أى لا يملك الإجابة فصار حكمه حكم ما لا يعقل، ويتبارى الناس فى الجملة المردفة فيثبت التركيب (اصحى يا آدم) فى حالة استنكار الأمور التى تصدر عن الشباب يقول الناطق (اصحى يا آدم) فيثبت الهمزة فى (آدم) مع نبرقوى لم يعهد فى استعمال أهل الإسكندرية إذ كثيراً ما يحذفون الهمزة التالية لحرف النداء (يا) ثم يردفها بـ (شوف خلفك الأسود أو المنَيِّل أو المهبّب) إلخ.

وتعبير (يا ولاد الحلال) شاع فى بعض أغانى بدرية السيد والتى

دللها أهل الإسكندرية (بدارة) حيث تقول (يا ولاد الحلال تايه منى غزال) و(ولاد) سهلت همزتها عن أولاد و(تايه) سهلت همزتها عن (تائه) وفعلها (تاه) والمقصود بالغزال الحبيب التى تصفه بـ (كعبه محنى وعيونه حلوة وعسلية) ، وقد تحولت إلى مونولوج فكاهى يقوله الفنان أحمد الحبروك (عيّل صُغَير تاه ⇑ يا ولاد الحلال، جبت المنادى ينادى ⇔ تاه المنادِى وراه أدوّر ع المنادى، ولا ⇑ الواد اللى تاه؟⇓) وفى مقام البيع يقول المشترى المتعجل (يا محمد) فإن لم يجبه، فإنه يتدرج معه (يا سى محمد)، و(سى) تطورت عن الصفة المشبهة (سيد) ويُقصد منها هنا سخرية ، وعند الإمعان فى الرد يستعمل (سى) فيقول (بس ياسى خرة) ويقصد البراز، وهكذا (يأخذ طلب الاستدعاء درجات فى زيادة الانفعال بالغضب تساوقها درجات فى تطور تركيب النداء وتغيره، ويستدل المستمع من التركيب الواحد على درجة الغضب التى وصل إليها المتكلم فيحدد زمن التدخل لفض النزاع خصوصاً أن البائع يستعمل فى الرد درجات تتناسب مع ما صدر من المشترى، والذي يطلب منه الإسراع فى إحضار السلعة أيضاً، وغالباً ما تنتهى هذه المشادّة الكلامية إما بالاشتباك بالأيدى، أو الأدوات المحيطة بالمتجر، وإما بتدخل أولاد الحلال لفض المنازعة والتنازل عن أدوارهم لصالح المشترى الغاضب حتى ينصرف عن المكان ويعود الهدوء، ونلاحظ أن طلب الاستدعاء عند أولاد البلد يختلف فيه تركيب النداء عند النساء عنه عند الرجال بملامح صوتية، فالرجال فى كثير من طلب الاستدعاء يخطفون اسم العلم فى النداء خطفاً مع حذف حرف النداء والترخيم (أحمّ)، ولهم فى ذلك وسيلة صوتية أخرى هى إما استبدال حرف النداء بالهمزة، أو التخلص من الصائت الطويل فى حرف النداء مع الاحتفاظ بخاصة الترخيم مثل (أمحمّ) و(يا محم) بحيث يشكل حرف النداء والميم الأولى من كلمة محمد مقطعاً مغلقاً يشبه فى نطقه ما ترجمته (بحر) باللغة العربية (يم)، وقد وردت الكلمة فى الاستعمال القرآنى فى خطاب أم موسى عليه السلام ﴿ فإذا خفت عليه

فألقيه فى الميم ولاتخافى ولاتحزنى ﴾[٦٧] أما النسوة فيطلن الصائت الطويل من حرف النداء، وكذا حركة المقطع الأوسط من العلم المنادى (يا محاماه)[٦٨]، ويبدو أن هذه الخصيصة الصوتية تتناسب مع أحبالهن الصوتية وطبيعتهن الأنثوية[٦٩]، وقد تتوقف درجة الإطالة فى الصوائت على قدر ثقة المرأة أو الفتاة بجمالها ونفسها والإقبال عليها، وفى ذلك تتفاوت النسبة بين النساء وبعضهن، فالنسوة والفتيات الأقل درجة فى هذه الصفات يقصِّرن الصوائت احتشاماً وحياءاً ، أما الصنف الأول من النساء فقد تزداد ثقتهن درجة فيستعملن تركيب نداء آخر يسبق المنادى المفرد العلم وهو صفة تنتهى بصائت طويل يتيح لهن التمادى فى إبراز الثقة والتدلل فيقولن (وله يا محاماه) ويلاحظ أن الدال فى كلمة ولد قد اختفت واستعملت الألف بدلاً منها لأجل هذا الغرض.

وقد تزداد الثقة درجة أكبر ويزداد بالطبع معها درجة التدلل فيستعمل حرف نداء لم يستعمل فى التركيب السابق على النحو الآتى : (حرف نداء + صفة + حرف نداء + علم (يا وله يا محاماه)، وقد تشتد هذه الدرجة أكثر فيستبدل (حمو) بـ (محمد) فيصبح التركيب (يا وله يا حاموه) مع تضعيف الميم، وإطالة الصائتين فى (حا + مو) أقصى قدر ممكن، وتتفاوت النساء فى درجة إطالة هذين الصائتين بقدر ما ذكرنا من أنوثة وثقة ودلال، وقد تُردف الواحدة منهن التركيب السابق بتركيب لاحق يتكون من ثلاث مقاطع يميز كلاً منها مقطع طويل مفتوح إلى أقصى قدر ممكن، وقد ينتهى بهاء تشبه هاء السكت على نحو (يا والاه) والمقصود (ولد)، أما بنت الصعيد فتفخم الواو فى كلمة (ولد) وتحذف اللام وتستعيض عنها بالألف، ومع ثبوت تركيب النداء وعناصره فتقول (يا واد) وأحياناً تفخم الدال بحيث تصبح ضاداً (يا واض)[٧٠]، وإذا تعجبت بنت الصعيد من سلوك طفلها، فإنها تميل إلى ترقيق الواو وتنغيم الصفة (ولد) بنغمة التعجب[٧١] التي يطال فيها الصائت الناشئ عن إشباع حركة الدال وحذف اللام وهبوط النغمة (يا واد ⇓)، وإذا

كانت بنت الصعيد من بنات محافظة المنيا، فإنها تميل الألف إمالة خاصة نحو الياء فتقول يا (وِيد)، وإذا زادت درجة التعجب وصاحبها الغضب من سلوك الطفل نفسه فإنها تذكر تركيب نداء آخر محذوف الأداة على أن يكون المنادى الضمير الدال على خطاب الطفل فتقول (يا واد أنت) بحيث تشكل الدال من الصفة الأولى مع نون الضمير مقطعاً مغلقاً بحيث تختفى الهمزة من بنية الضمير مع نبر النون وتحريك التاء حركة خاطفة، وهى تشبه فى النطق الكلمة الإنجليزية (Dent) بمعنى (سِنّة)، وإذا أرادت أن تحذر هذا الطفل فإنها تستعمل ما يشبه هاء التنبيه لاصقة على أن تسبق أداة النداء على النمط (ها + أداة النداء + الصفة) فتقول (ها يا واد)[٧٣] على أن تطيل الصائت الطويل فى كلمة (واد) أقصى قدر ممكن، وإذا أوشكت على ضربه فإنها تستبدل الجملة الطلبية (اسكت) أو تستعيض عنها بالمركب (أخى لِيَه)، ويبدو أن هذا المركب يرد بمثابة أسلوب متطور فى الاستعمال أو أنه أسلوب إفصاحى يستعمل بدلاً من (حذارِ)[٧٤] فتقول (ها ياواد أخى لِيْه)، وتستعمل بنت الصعيد التركيب السابق نفسه فى التودد إلى شخص قد يكون ابنها، أو ابن إحدى جاراتها، أو ابن أحد أقاربها بشرط أن يصغرها سناً بحيث تستبدل تركيب نداء آخر، يذكر فيه اسم العلم المنادى المراد التودد إليه بمركب التحذير السابق (أخى لِيَهْ) فتقول متوددة (ها يا واد ياحسين متعرِفش عمّك فين) ، ويكون النمط (ها + أداة النداء + صفة + أداة النداء + علم + جملة طلبية) وقد تستعمل بنت الصعيد هاءاً تشبه هاء السكت بدلاً من الدال فى كلمة (ولد) التى تطورت عند أبناء البلد فصارت (ولا) فلا تحتفظ بنت الصعيد من كلمة (ولد) إلا بالواو المتحركة فتعقبها هاء السكت فتقول لابنها أو لأحد أقاربها الصغار (يا وَهْ)، أما عند تعنيف هذا الطفل فإنها تعيد الدال إلى سابق عهدها تمهيداً لإرادفها بضمير مخاطب (يا واد أنت)، وهى فى هذا الاستعمال تقصر الصائت فى حرف النداء، وكذا الصائت فى كلمة (واد)، وتحذف الهمزة من الضمير (أنت)، فتكتسب

الدال من كلمة ولد حركة همزة الضمير التى تنطق مقصورة فى اللغة العامية (دِنْتَ)، ولكنها فى هذا الاستعمال لاتجمع بين استعمال الهاء التى تشبه هاء السكت مع الاحتفاظ بالضمير (أنت) فى التركيب لأن هذه الهاء غالباً ما ترد ساكنة فتكون مع الواد مقطعاً مغلقاً (وَاه) ، أما عودة الدال من كلمة (ولد) عند استعمال الضمير (أنت) فيرجع ذلك إلى اتحاد الدالْ مع نون الضمير أنت فتكونا معاً مقطعاً مغلقاً، ونستدل هنا على تأثير الظواهر الصوتية فى الخصائص التركيبية من حيث الذكر أو الحذف أو التضام، وفى بعض الأحيان يستثمر أبناء البلد هذا الاستعمال الخاص بأبناء الصعيد المقيمين معهم، والذين يشاركونهم حياتهم فى بيئتهم يستثمرون هذا الاستعمال فى المزاح وصنع النكتة اللطيفة التى تسعد أقرانهم من أبناء البلد وتثير ضحكهم، وقد تغضب فى الوقت نفسه بعض أبناء الصعيد فيقول الفرد منهم (واه .. واه .. واه يا بوى) وهى المقاطع الخاصة باستعمال تركيب النداء ووظائفه عند أبناء الصعيد، وقد استثمر أبناء البلد فى الزفة السكندرية هذا الاستعمال لأبناء الصعيد فيقولون : (أنا كل ما أقف أقع .. وهه وهه وهه يا بوى ألحقنى قبل ما أقع وهه وهه وهه يا بوى) مع ملاحظة أن القاف تنطق جيماً قاهرية مع إمالة حركتها بحيث تنطق جانبية، وفى أحد استعمالات تركيب النداء فى طلب الاستدعاء تقول البنت لأمها أو حماتها تقول (يا مَهْ) بتفخيم الميم وسكون الهاء، وكنت أظن أن المقطع (مه) متطور عن استعمال المنادى المضاف إلى ياء المتكلم، والمنتهى بهاء السكت أى (أمّاهْ) المتطور عن (أمّى ــ> أمّا ــ> أماه)(٧٥) فحدث تطور تخلّصن فيه من الهمزة فى كلمة (أمى) لمجاورتها الصائت الطويل فى حرف النداء، كما تخلصن من تضعيف الميم والصائت الطويل المنقلب عن ياء قبل هاء السكت فصارت (يا مَهْ) ، ولكن بالملاحظة سمعت إحدى الفتيات تخاطب أختها عبر الهاتف بعد غيبة طويلة فنادتها (يا عَهْ) فظننتها صفة لا اسماً، ووجدتها على قياس (مَه) وهى صفة ، فسألتها بعد انتهاء المحادثة ، فأجابت

إنها عادة كلامية تختص باستعمال النداء وأن (عه) هو اسم أختها (عزة) لكنها لا تعرف تفسير ذلك، أو سر استعمال هذا المنادى على هذا النحو، ويبدو أنه نوع من الترخيم أجحف فيه بالمنادى، فأتى الحذف على معظم حروف المنادى، مع ملاحظة أن يكون السياق اجتماعى سياق تدلل، وهى ظاهرة قديمة رصدها النحاة وأشاروا إلى أنها ضرورة شعرية يقولون : (يا فل) (يا فلة) أى (يا فلان) و(يا فلانة)، واستشهد النحاة على ذلك بقول لبيد[٧٦] :

درس المنا بمتالع فأبان فتقادمت فالحبس والسوبان

ويريدون بالمنا : المنازل .

وفى ديوان عمر بن أبى ربيعة لون يشبه هذا الترخيم حين ينادى (سكينة) فيرخمها فتصبح (سكينَ) ثم (سكينُ) ثم سكن[٧٧] .

- خاتمة ونتائج :

أصبحنا ندور في دائرة مفرغة لايدرى أين طرفاها، فلغتنا التى نستعملها تعج بانحرافات صوتية وتركيبية واللغة التى تغنى بها الأغانى تحظى بهذه الألوان من الانحرافات بل أشد وأنكى، والسؤال المحير الآن هو هل يستمد الناطقون انحرافاتهم من لغة الأغانى أم أن لغة الأغانى تستمد انحرافاتها من استعمالات الجماهير التى يجسدها كُتّاب الأغانى فهم من أبناء البيئة ويحتفظون فى ذاكرتهم باستعمالات الجماهير الذين يعيشون وسطهم، ويمثلون عواطفهم واحتياجاتهم، غير أنهم ينظمونها فى إطار موسيقى.

هذه الدائرة تدور هكذا أما أن هناك هدفاً دفيناً يقصد إليه القاصدون من إنشاء هذه الأغانى الهابطة بالإضافة إلى الموسيقى الصاخبة المرقصة التى تدعو إلى كل خلاعة ونزوع عن الوقار، وفى هذه الحالة أي العمد إلى هذا اللون من الأغانى تكون الجماهير مستهلكة ومستهدَفة لهذه الانحرافات التى تموّل تمويلاً ضخماً يستوعب كميات الشرائط والإسطوانات وتكاليف إنتاجها وتوزيعها الباهظة التى لا يجد الكتاب أو المجلة حظه مثلها فى الإنتاج والتوزيع، وحسبنا أننا حددنا الإشكالية وروافدها، كما حددنا عناصر الإنحراف عن الفصحى، وحددنا الجهات المنوط بها تقويم مثل هذا السلوك، لكن الذى لاشك فيه أن الوسائل السابقة تمثل عامل الشيوع والذيوع والانتشار ومن ذلك تسجل النتائج الآتية :

أ- نتائج عامة :

١- ارتبطت الأغنية العامية باسم المطرب دون كل من أسهموا فى إنتاجها لاعتماد هذه الأغنية على خصائص غير لغوية أو وزنية.

٢- يجب أن يتبع فى اختيار أسماء البرامج الثقافية ومقدمتها وأغانيها الشروط المتبعة في الإعلان التجارى من حيث جودة العنوان وسلامة لغة

العنوان والمقدمة وجودة أشعار الأغانى ليكون وسيلة من وسائل جذب الجماهير من ناحية، وليقر فى ذاكرة الجماهير من ناحية ثانية .

٣- يجب عقد دورات خاصة لمذيعى البرامج ومقدميها فى الصرف والعروض، لأنهم كثيراً ما يخطئون فى نطق الأبيات المنظومة شعراً.

٤- ظهر مصطلح شعر غنائى وشاعر غنائى ، وهذا اللون لا يعنى باللغة والأوزان العربية.

٥- راعت مهرجانات الأغانى وجوائزها جميع مقومات جودة الأغنية ماعدا اللغة، أو استقامتها أو جودتها أو جمالها.

٦- هناك ضرورة ملحّة فى اشتراك أحد اللغويين فى مهرجانات الأغانى وجوائزها، ليكون أحد معايير جودة الأغنية، وهو استقامة لغتها وأوزانها العربية.

٧- يعد معجم الاستعمالات الحالية لوناً من ألوان المجاز والاتساع، التى لم تعتدها العربية فى أى مرحلة من مراحل تطورها السابقة، بحيث أننا بغير تحديد الحقول والمقامات والسياقات للاستعمالات المختلفة لا نستطيع أن نفهم ما يتداوله الناطقون هذه الأيام.

٨- لا يُحَد البحث التطبيقى بنسب تردد معينة، لأن استعمالات المجتمع والأفراد مفتوحة على إطلاقها، بينما تنحصر الدراسات المطبقة على نص مكتوب فى نسب وأرقام محددة، فقد تكون عديمة الجدوى أو القيمة، لأنها تفسر سلوك المبدع ولا تمثل سلوك الناطقين، ولا تفيد فى استعمالاتهم شيئاً، إنما الذى يفيد هو رصد الظواهر الصوتية والتركيبية للأنماط والاستعمالات.

٩- ضم التراث النحوى فى درس النداء مصطلحات المنادى العلم والنكرة المقصودة وغير المقصودة والندبة والاستغاثة ، وهذه المصطلحات جاءت نتيجة اعتماد الدرس النحوى فى هذا الباب على عنصرين هما الأدوات

والعلاقات الإعرابية، ووظيفة كل منهما، ولما تخلى الاستعمال الحديث للنداء عن العلاقات نهائياً وعن أغلب الأدوات، كان لابد من تأثير ذلك على درس النداء فى الاستعمال المعاصر وتقسيماته.

١٠- اتسمت العربية بالاتساع خصوصاً فى الأدوات والحروف ، وفى عامية الإسكندرية اتسع استعمال حرف النداء (يا)، فصار يستعمل للعديد من الأغراض منها طلب الاستدعاء والتوجع والندبة والسخرية والتعبير عن الفرح والسعادة والتعجب والاستنكار والتدليل، بل أصبح يستعمل بديلاً لكثير من أسماء الأفعال، أى صار يستعمل أسلوباً إفصاحياً بديلاً عن الأساليب العربية المعهودة فى كلام العرب.

١١- صححت الدراسة الميدانية مبدأ النزوع نحو توحيد السمات وفقاً للهجة واحدة بين الجماعات، فقد احتفظت جماعات الإسكندرية كلٌ بملامحه الصوتية الخاصة وإن توحدت بينهم الوظائف.

١٢- ترتبط الأصوات فى تطورها بالتطور الدلالى ، أى الوظائف التى يؤديها التركيب فى حالة استعماله الجديدة، وهذا الأمر ينطبق على عناصر تركيب النداء من حيث الأداة ونوع المنادى والجملة الطلبية، مما أدى فى النهاية إلي تعدد فى الوظائف وتحول فى وظائف الأدوات، فأصبحت الأداة (يا) تستعمل فى كافة أغراض النداء، ويستغنى عنها فى القليل النادر.

١٣- من عوامل تضخم الانحراف وتطوره إلى انحراف آخر تقديم الانحراف فى عمل إذاعى ثم تحويله إلى عمل تليفزيونى ثم فيلم، ناهينا بإعادة عرضه فى كل مناسبة فى التليفزيون مما يكسب الانحراف درجة أكبر من الشيوع والتداول ، وإتاحة الفرصة للجمهور بأن يطور فى الانحراف نحو الأسوأ، ويعد هذا الأمر عاملاً من عوامل شيوع الانحراف.

١٤- تخلو جمل معلقى مباريات كرة القدم من مراعاة النسق الفصيح، وذلك لأن أغلبهم من رجال القوات المسلحة ، أو لاعبى كرة القدم السابقين المعتزلين الذين يحصلون على دورات تدريبية تعدهم للتعليق الإذاعى وحسب، والصواب أن يشتمل هذا الإعداد على قسط وافر من الإعداد والتدريب اللغوى ، لأن جل عملهم فى الوصف والتعليق يعتمد على اللغة.

١٥- استمدت الزفة الإسكندرانى عناصر لغتها من الأعمال التى تحظى بدرجة الشيوع والنشاط كجمل الإعلانات القصيرة والمونولوجات والأوبرويتات وجمل الأعمال المسرحية، فضمنت بذلك عنصر الذيوع وتجاوب الجماهير.

١٦- لا يشترط فى جمل الزفة أن تكون مفهومة أو متناسقة، وإنما تعتمد على عنصرين، أولهما : درجة شيوع الجملة على ألسنة الناطقين حتى تحظى بالتردد من ناحية ، أما العنصر الثانى فهو أن تكون الجملة من اللغة النشطة، أى التى يكثر تداولها وليست الخاملة التى فى بطون الكتب.

١٧- يقترح الباحث تشكيل لجنة رقابية لمراجعة شريط الكاسيت الخاص بالأغانى قبل عرضه على الجمهور فى الأسواق كذلك الصنيع الذى يُصنَع مع شرائط القرآن الكريم.

١٨- تحول الإبدال فى الأصوات من الحروف المتقاربة المخارج إلى حروف لا علاقة لبعضها ببعض من حيث المخرج أو الخفة أو الثقل . ونجم عن ذلك مجموعة من الانحرافات فى البنية الصوتية الصرفية :

ب- نتائج صوتية صرفية :

١- انحرفت (اتفعلّشى) عن (تفعل) مثل (متهناشى) = (لم يهنأ)، وانحرفت علامة التأنيث من الألف المقصورة إلى التاء (بلواك) = (بلوتك)، كما

انحرف الفعل الثلاثى المزيد بالهمزة إلى الثلاثى المضعف (أذلّك) = (ذلّك)، والتعديل فى نظام الحركات الذى يؤدى إلى تغيير حرف العلة فى بنية الفعل كانحراف (تشكى) عن (تشكو)، كما انحرف الفعل (تجئ بالشئ) إلى صيغة واحدة هى (تجيب)، كما تحولت صيغة اسم المفعول (مُفْعل) إلى صيغة المبالغة (فعّولة) كما فى (مُدلل) التى تحولت إلى (دلوعة)، كما انحرفت صيغة اسم الفاعل (نادبات) إلى صيغة المبالغة (فعال) فى (ندّبات) ، كما انحرفت الصيغة الإفصاحية (يا ويحى) إلى (أحّيه) فصارت بمثابة اسم فعل، وفى الندبة انحرفت صيغة اسم (لهو + داهية) عند إضافتها لياء المتكلم إلى (دهوتى)، والمصدران (حُزْن) و(دَلال) اللذان استعملا (يا حِزنى) بكسر الحاء، و(يا دِلى) بكسر الدال، وإدغام اللامين مع حذف الصائت الطويل بينهما، كما تطور استعمال اسم الفعل (حذار) عند أبناء الصعيد، وصار يستعمل بدلاً منه (أخى ليه!) وصارت الكلمتان وكأنهما صيغة واحدة تستعمل للتحذير وارتبطت بنغمة هابطة، وتطورت (يابا) عن (يا أبى)؛ كما تطورت (يلا بينا) عن (هيا بنا)، و(سلملم) عن (سلام)، و(ضُوق) عن (ذُق) و(كُوباية) عن (كُوب) و(عشطان) عن (عطشان) و(تلج) عن (أثلج) و(ويايه) عن (معى) و(إللعْ) عن (لا) و(برضه) عن (أيضاً) و(إخسى) عن (خسئت) و(حاسب) عن (رويداً) وشوية عن (قليلاً) و(الجاية) عن (القادمة) ، كما انحرفت (تعالى) إلى (تعه) للمفرد و(تَعْوا) للجمع، وُصغِّرت الصفة المشبهة (كيِّس) على وزن (فعيعل) فصارت (كويس)، وصاغوا من (فكر) وزن (افتعل) فصار (افتكرنى) وتعدى بنفسه.

٢- أدى تحليل استعمالات اللغة المعاصرة إلى ترجيح آراء القدامى فى تحليلاتهم الصرفية، وما ذهبوا إليه من تقديرات فى تفسير سلوك الأفعال الجوفاء المهموزة الآخر عند صوغ اسم الفاعل منها كما فى (جاء) و(شاء).

جـ- نتائج تركيبية :

١- استعمل اسم الفعل (إيه) متصدراً تركيب النداء منحرفاً عن وظيفته فى العربية، بحيث تحول إلى أداة تنبيه للمستمعين، ومن يحضرون المقام، وذلك عند إرادة السخرية : (إيه يا حبظلم) : (اسم الفعل + أداة النداء + علم)، وتحولت دلالته من (زدنى) إلى (كف عن هذا).

٢- انحرف استعمال تركيب النداء (أيها الرجل إلى (إيه يا راجل).

٣- استعمل تركيب النداء على نمط : (جملة طلبية + أداة النداء + جملة من الموصول وصلته) وقد وظِّف هذا النمط فى العبرة وضرب المثل وإسداء النصيحة.

٤- نودى فى عامية الإسكندرية من مكونات اللغة : الأدوات (يا ريت) والأفعال (يا ترى) وأسماء الأفعال (يا آه) والمصادر (يا لعبك) و(يا جبروتك) والصفة المشبهة (يا مُرى) و(يا مُرك) واسم المصدر (يا عذاب).

٥- أسرف أهل الإسكندرية فى إبدال الحروف حتى إنهم أبدلوا علامات التأنيث على أنها حروف عادية، وليست علامات فى (بلواك) التى تحولت إلى (بلوتك).

٦- تحول الوصف بـ (ابن) فى تركيب النداء إلى استعمال أداة النداء (يا) بدلاً من الصفة (ابن) فى (يا أحمد صالح) التى صارت (أحمد يا صالح) والأصل (يا أحمد بن صالح).

مصادر ومراجع:

١- أنيس فريحة : نحو عربية ميسرة ، ص ١٨-١٩، ٢٢-٢٣. دار الثقافة ، بيروت، ١٩٥٥م.

٢- King, R, Historical Linguistics and Generative Grammar, P . 189, London, Prentice Hall international , Inc. 1969.

- Domnes, W., Language and Society, P. 196, London, Fontana Paperbacks, 1984.

- Saussure, F., Course in General Linguistics, P. 151, Philosophical Library Inc 1959.

٣- Aitchision, J., Language Change Progress or Decay, P. 114, London, Fontana Paperbracks

٤- عباس حسن : النحو الوافي ج ٤ ص ٥٥٠، ط١، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣م.

٥- الجلسة التاسعة من مؤتمر الدورة الخامسة والثلاثين ومحمد شوقى أمين ومصطفى حجازى : كتاب فى أصول اللغة ج٢ ص ٨٥ - ٨٦، ط١، القاهرة، مجمع اللغة العربية، ١٩٧٥م.

٦- محمد خليفة التونسى : أضواء على لغتنا السمحة، الكتاب التاسع، مجلة العربى، الكويت، أكتوبر ١٩٨٥م.

٧- سيبويه : الكتاب ١٤/١ و ٩٨، ٢ : ١١٥ و ٤/ ٢٢٣ ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٢، ١٩٨٣، الخانجى بالقاهرة.

٨- د. محمد محمد يونس على : وصف الغة العربية دلالياً فى ضوء مفهوم الدلالة المركزية، دراسة حول المعنى وظلال المعنى ص ٣١٢ - ٣١٤، منشورات جامعة الفاتح ١٩٣م.

٩- د. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص ١٦١ ، ١٦٢ دار غريب القاهرة ١٩٩٩م.

١٠- د. رمضان عبد التواب : التطور اللغوى ، مظاهره وعلله وقوانينه ص ١٠٣ مكتبة الخانجى بالقاهرة، ط١، ١٩٨٣م.

١١- د. محمود فهمى حجازى : «دور وسائل الإعلام فى التنمية اللغوية»، ص ١١، الملتقى العربى، الكتاب الأول، دار الهدى للنشر والتوزيع المنيا.

١٢- ابن جنى : الخصائص ٣٠١/١ تحقيق محمد على النجار

١٣- سيبويه : الكتاب ٢٦/١، ٤٣٥ ودكتور أحمد المتوكل : الوظائف التداولية فى اللغة العربية ص ١٦٤، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٥م
و Chomsky. Noam, Essays on from and interpretation, p. 35, North- Halland, 1977.

١٤- Lyons, J. (ed.), New Horizons in Linguistics , England, Penguin Books Ltd. 1970.

١٥- ابن قتيبة : الشعر والشعراء ٤١٣/١ تحقيق أحمد شاكر ط دار المعارف ١٩٨٢م وخالد الأزهرى : شرح التصريح ٢٦/٢ ط دار إحياء الكتب العربية المطبعة الأزهرية ١٣٢٥هـ والسيوطى : همع الهوامع شرح جمع الجوامع ٢٠٠/٢ ط السعادة ١٣٢٧هـ.

١٦- د. مصطفى زكى التونى : علل التغيير اللغوى ص ٨٧ حوليات كلية الآداب جامعة الكويت الحولية الثالثة عشر، الرسالة الرابعة والثمانون ١٩٩٣م.

١٧- استيفان أولمان : دور الكلمة فى اللغة ترجمة د/ كمال بشر ص ١٣٥، مكتبة الشباب ١٩٧٥م.

١٨- د. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص ١١٧، دار غريب القاهرة ١٩٩٩م.

١٩- د. مصطفي زكى التونى : علل التغيير اللغوى ص ١١١.

٢٠- د. محمود فهمى حجازى : دور وسائل الإعلام فى التنمية اللغوية ص١٦.

٢١- الفيروز آبادى : القاموس المحيط مادة (نعت) مطبعة السعادة ١٩١٣م.

٢٢- سيبويه : الكتاب ٤٥٥/٣ و ٤٧٧ طبعة هارون وابن جنى : الخصائص ٢٠١/٢ والمحتسب فى تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها تحقيق على النجدى ناصف والدكتور عبد الفتاح شلبى ٢١٨/٢ المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة ١٣٨٦هـ- ١٩٦٦م.

٢٣- الروم : ٤.

٢٤- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ١٧٤ لجنة البيان العربى ١٩٦١م.

٢٥- د. عبد الغفار حامد هلال : اللهجات العربية نشأة وتطوراً ص ١١٠، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٩٨م.

٢٦- سيبويه : الكتاب ٢٩٧/٤.

٢٧- ابن جنى : المنصف ٣٧/١ ط مصطفى الحلبى ١٣٧٣ هـ - ١٩٥٤م.

٢٨- ابن جنى : الخصائص ٣٧٠/٢ - ٣٧١ ود/ إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٨٢.

٢٩- الرضى الاستراباذى : شرح الشافية ٤٩٨/٤ ط صبيح ١٣٤٥ هـ.

٣٠- د. عبد الغفار حامد هلال : اللهجات العربية نشأةً وتطوراً ص٥٨.

٣١- د/ تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٣٠ ، ٢٣١، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٣م.

٣٢- ابن يعيش : شرح المفصل ١٥٥/١٠ ط المنيرية.

٣٣- د. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص ١١١، ١١٢.

٣٤- د. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص ١١٧.

٣٥- سيبويه : الكتاب ٣/٤٥٥.

٣٦- السابق : ١/٣٩-٤١.

٣٧- ابن منظور لسان العرب مادة (خلا).

٣٨- السابق مادة (ذكر) و (فكر).

٣٩- سيبويه : الكتاب ٣/٤١٥.

٤٠- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٧٥.

٤١- انظر معارضات شوقي للبحترى فى (خصائص الأسلوب فى الشوقيات) لمحمد الهادى الطرابلسى ص ٢٥٤ منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م.

٤٢- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ٢٣ ، ٢٤ ود/ عبد الغفار حامد هلال : اللهجات العربية نشأةً وتطوراً ص ٤٥٢ و ٤٥٧.

٤٣- د. إبراهيم أنيس : فى اللهجات العربية ص ٩٠و ٩١ و ٤٧ وما يليها، ط٦، ١٩٨٤م.

٤٤- سيبويه : الكتاب ١/٢٤١ وما يليها.

٤٥- السابق : ٢/٢٠٢ - ٢٠٣.

٤٦- ابن السراج : الأصول ٢/٥ تحقيق عبد الحسين الفتلى ، مؤسسة الرسالة ، ط٢، ١٩٨٧م وشرح الأشمونى ٣/١٥٩ ، ط٣، المطبعة العامرة الشرقية.

٤٧- انظر ديوان عمر بن أبى ربيعة ص ٥٠٠ القاهرة ١٩٥٢م ونسخة بيروت المصورة دار الأندلس ١٩٨٣م.

٤٨- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ١٧٥-١٧٦.

٤٩- د/ ميشال زكريا : قضايا ألسنية تطبيقية، دراسات لغوية اجتماعية نفسية مع مقارنة تراثية ص ١١٨، دار العلم للملايين، بيرت، لبنان، ط١، ١٩٩٣م.

٥٠- O'Connor, J.D., Phonetics pp. 199-202, Pelican Books, 1973.

٥١- د. توفيق محمد شاهين : أصول اللغة العربية بين الثنائية والثلاثية ص ٣٤-٣٥، القاهرة، ط١، ١٩٨٠م.

٥٢- فندريس : اللغة ص ١٢٦ تعريب عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص، لجنة البيان العربى ١٣٧٠ هـ- ١٩٥٠م.

٥٣- د. ميشال زكريا : قضايا ألسنية تطبيقية ص ١٤١ و ١٤٢.

٥٤- د. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص١١٦.

٥٥- الزمر ٥٣.

٥٦- المجلة العربية السعودية ، عدد١ ص ٣ مقال للدكتور رفيق العز.

٥٧- مقدمة ابن خلدون ص ٦٥٤، القاهرة ١٣٢٧هـ ود. رمضان عبد التواب: فصول فى فقه العربية ص ٤٢١، الخانجى ، القاهرة، ط٢، ١٩٨٣م ود..ميشال زكريا : الملكة اللسانية فى مقدمة ابن خلدون دراسة ألسنية ، المؤسسة الجامعية ص ٢٤ للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٦م.

٥٨- د. رمضان عبد التواب : فصول فى فقه العربية ص ٤٢٤.

٥٩- استيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة ترجمة د/ كمال بشر ص ١٦٦-١٦٧ مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٨م.

٦٠- د. محمد عبد الرحمن محمد : أسلوب النداء دراسة تقابلية بين الفصحى الحديثة والعامية المصرية، مجلة علوم اللغة مج٣، ع١١، سنة ٢٠٠٠م ص ٢٥٤ ، ٢٥٥.

٦١- استيفن أولمان : دور الكلمة فى اللغة ترجمة د/ كمال بشر ص ١٩٣ : ١٩٩.

٦٢- د. فاطمة محجوب : دراسات فى علم اللغة ص ١٦٠ ، دار النهضة العربية ، القاهرة، ١٩٧٦م.

و Birdwhistell, Ray L : Introduction to Kinesics, Washington Froeign Service, Institute, 1952.

٦٣- دافيد كريستل : التعريف بعلم اللغة ترجمة د. حلمي خليل، ص ١٨٠ ، ١٨١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٩م.

٦٤- د. تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ص ٣٦٤ وما يليها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣م.

٦٥- د. هدسون : علم اللغة الاجتماعى ترجمة د. محمود عياد ص ١١٩، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٠م.

٦٦- سيبوية : الكتاب ٢/٢٥٦.

٦٧- القصص ٧.

٦٨- د. كمال بشر : دراسات فى علم اللغة ص ١٩٣، دار غريب القاهرة ١٩٩٨م.

٦٩- د. تمام حسان : مناهج البحث فى اللغة ص ٦٩، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦م.

٧٠- د. كمال بشر : دراسات فى علم اللغة ص ١٩٥ ، دار غريب القاهرة ١٩٩٨م.

٧١- د. كمال بشر : اللغة العربية بين الوهم وسوء الفهم ص ١٦٠ ، ١٦١.

٧٢- د. إبراهيم أنيس : فى اللهجات العربية ص ٩٠، ٩١، ط٣، المطبعة الفنية الحديثة ١٩٦٥م.

٧٣- د. عبد الصبور شاهين : القراءات القرآنية فى ضوء علم اللغة الحديث ص ٨٢، دار القلم، ١٩٦٦م.

٧٤- د. محمد عبد الله جبر : أسماء الأفعال وأسماء الأصوات فى اللغة العربية ص ١٦٨، دار المعارف ١٩٨٠م.

٧٥- ابن الشجرى : الأمالى الشجرية ٢/٢٧٤ حيدر آباد الدكن ١٣٤٩هـ.

٧٦- ديوان لبيد : ص ٣١٠ نشر إحسان عباس، الكويت ١٩٦٣م. وسيبويه: الكتاب٢/٢١٥ ، ٢١٦.

٧٧- ديوان عمر بن أبى ربيعة ص ٤٣٥و ٤٧٨.

الفهرست

رقم الايداع ٢٠٠١/١١١٤٢

الترقيم الدولى .I.S.B.N

977-273-233-5